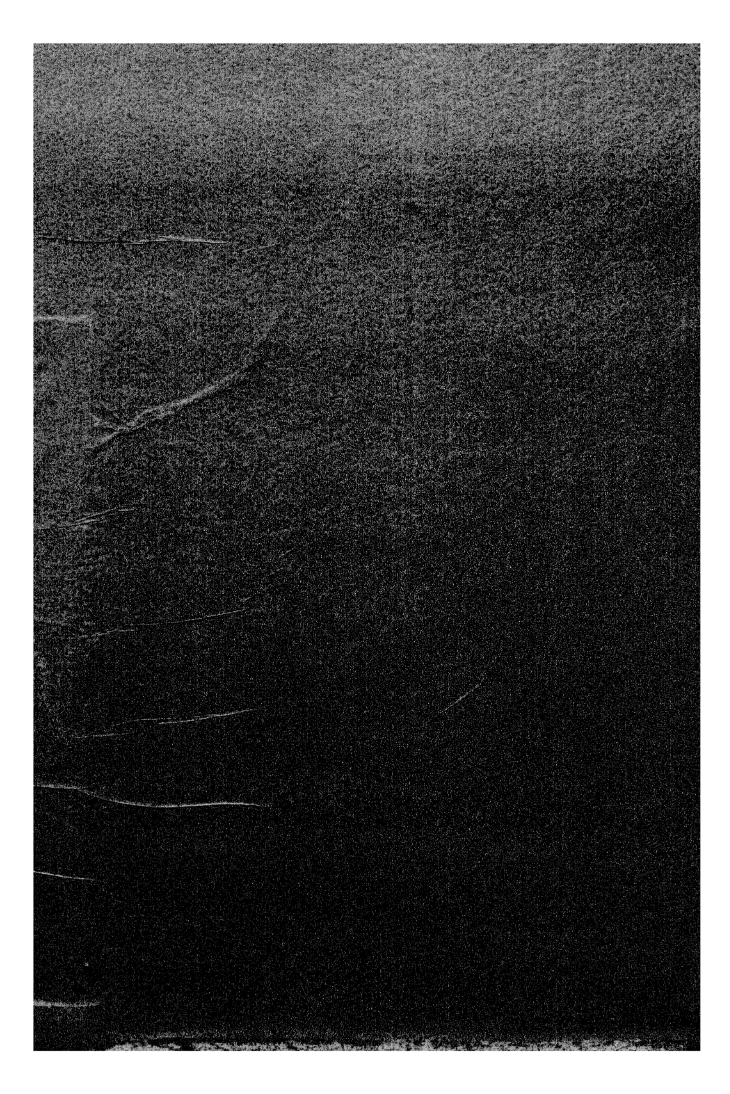






فصول

مجلة النقد الأدبى



○ المجلد الثانى ○ العدد الأول ○ أكتوبر ١٩٨١



المجلس الأعلى للثقافة
قطاع المسرح يقدم
مسرح القاهرة للعرائس
العملاق في بلاد الأقزام
"عن رحلات جلفر"
ديكور: آيات خليفة
عرائس: محمد كشك
إشراف أتيليه كريمان فهمي
مخرج مساعد: مصطفى رجب
إعداد وإخراج: أحمد رأفت
مسرح الطليعة
يقدم
قاعة ٧٩ المكيفة الهواء
زوجات مرحات
موسيقى وألحان: د. جمال سلامة
استعراضات: د. عصمت يحيى
ديكور: عبد الموجود محمد
ترجمة وأغاني: د. محمد عناني
إخراج: محمود الألفي
المسرح الحديث
على مسرح السلام المكيف الهواء
حالياً
نبيل بدر
زيزي مصطفى
آمال رمزي
والوجهين الجديدين
توفيق عبد الحميد
ألفت إمام
في الكوميديا الجديدة
الكلامنجية
أشعار: إمام مصطفى
ديكور وملابس: آمال عدلي غالي
موسيقى وألحان: فاضل كردي
المخرج المنفذ: سمير فهمي
تأليف
صلاح راتب
إخراج
د. عوض محمد عوض
المسرح القومي
يقدم قريباً
المهاجر
تأليف: جورج شحادة
ترجمة: فتحي العشري
إخراج: عبد الغفار عودة



مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني
العدد الأول
أكتوبر ١٩٨١
ذو الحجة ١٤٠٢

١



فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة صلاح عبد الصبور

• الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ١ دينار ـ الخليج العربى ٢٠ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن دينار وربع ـ السعودية ١٥ ريالا ـ السودان ١٥٠ قرشا ـ تونس دينار ونصف ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش.
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

• الاشتراكات من الخارج :

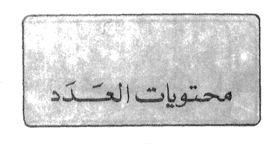
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات. مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار).
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج.ع.م تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨.

• الاعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.



دراسات فى الشعر :

دراسات فى المسرح :

فى قضايا الفكر والثقافة :

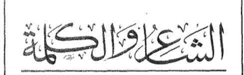
الواقع الأدبى : ٢٠٥

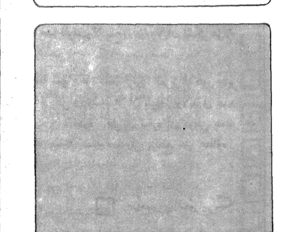
شهادات المعاصرين : ٢١١

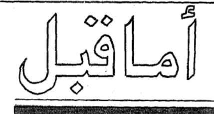
مناقشات :

وثائق وصور :

ببليوجرافيا : .... حمدى السكوت ٢٧٧







فقد كان من المقرر ـ وفقا للخطة المقررة من قبل ـ أن يتناول هذا العدد من «**فصول**» مشكلات الفن الروائى ؛ ولكن فى اللحظة التى كان فيها العدد السابق على وشك الخروج من المطبعة ، فجعنا ، وفجع معنا كل من آمن بالكلمة العظيمة ، برحيل الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور ـ فجأة ـ عن هذا العالم ؛ ومع ذلك فقد كانت لحظة وفاته إيذانا بميلاد جديد له فى هذا العالم نفسه . منذ ذلك اليوم تنشأ علاقة جديدة بين عطائه الأدبى الأصيل وقارئيه ، تتجدد من خلالها كلماته فتتجدد حياته . وما أكثر الكلمات التى كتبت عنه ، والقصائد التى قيلت فيه ، هنا وفى كل مكان من الوطن العربى ، منذ أن وقع نبأ وفاته الأليم على وجدان هذه الأمة ! إن هذا كله يعكس عمق الإحساس بالفجيعة فيه ، شاعرا رائدا ، ومفكرا مجددا ، ومبدعا أصيلا وصادقا .

ولم يكن فى وسع هذه المجلة ، التى رعى شاعرنا الفقيد فكرتها منذ أن كانت جنينا ، والتى خصصت للنقد الأدبى والدراسات النقدية ، أن تفرد صفحاتها لرثائه أو تأبينه ، فربما خرج بها ذلك عن طبيعتها ومهمتها . لذلك آثرت أن تكتب أحزانها ، وأن تتجه ـ فى هذا العدد ـ على النحو الذى ينسجم وطبيعتها التخصصية ، فتتخذ من عطاء شاعرنا الكبير المتنوع مادة للدراسة والمراجعة ، فاتحة بذلك الباب لقراءات متجددة لهذا العطاء الأدبى والفكرى ، ولدراسات مستفيضة ومعمقة ، تكشف ـ من زوايا مختلفة ـ قيمة هذا العطاء الفنية والإنسانية .

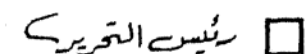
وهكذا فرضت علينا الظروف أن نعدل قليلا من خطتنا ، وأن نرجئ تناول مشكلات الفن الروائى إلى العدد القادم .

والحق أنه لم يكن بعيدا عن مجال التفكير فى الموضوعات التى تخصص المجلة أعدادها لها أن تتناول بعض هذه الأعداد النتاج الكامل لأحد رواد الأدب والفكر بالدراسة ، حتى وإن كان هذا النتاج قد كثر الحديث عنه من قبل . وكان التفكير فى هذا الإطار ـ ومازال ـ متجها إلى البدء بشاعرنا الكبير **أحمد شوقى** فى ذكرى مرور خمسين سنة على وفاته ، فى أكتوبر ١٩٨٢ ، ولم يكن ليخطر لنا قط أننا سنضطر إلى البدء بحفيده فى مسيرة الريادة الشعرية فى عصرنا الحاضر .

وبعد ، فقد تأخر هذا العدد عن موعد صدوره ولابد أن نعتذر عن هذا التأخير . وربما تقبل القراء عذرنا إذا ما تذكروا الظروف القاسية التى مرت بها البلاد فى الآونة الأخيرة . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن مادة هذا العدد ، من ألفها إلى يائها ، قد كتبت بعد صدور العدد السابق بمدة غير قصيرة ، حتى استطاع الكتاب والدارسون الذين أسهموا فيها أن يستجمعوا شتات وجداناتهم وأفكارهم . وأن يستعيدوا قدرتهم على الرؤية الموضوعية ، فى حين أعتذر آخرون ، ولهم العذر . وفى هذا الموقف لا يسع المجلة إلا أن تشكر هؤلاء وهؤلاء ؛ تشكر الذين أسهموا لما تحملوه من عناء ، وتشكر الذين اعتذروا لحسن نواياهم .

وأخيرا فقد شاءت المقادير أن تهب علينا رياح من أقاصى شمال القارة الأوربية ، حاملة معها دعوة ملحة لزميلنا العزيز الدكتور **جابر عصفور** ، نائب رئيس التحرير ، للعمل أستاذا للأدب العربى بإحدى جامعات السويد ، لم يكن فى وسعه إلا أن يلبيها . ولابد فى هذه المناسبة التى نتمنى له فيها كل خير ، أن ننوه بالجهد الذى بذله فى هذه المجلة منذ أن كانت مجرد فكرة . على أن سفره إلى موطن عمله الجديد لا يعنى أن صلته الأدبية والعلمية بهذه المجلة قد انقطعت ؛ فسوف تظل هذه المجلة حية فى ضميره ، ولن ينقطع عنها عطاؤه .





هــــذا العــــدد

ـ فى صدر مأدبة هذا العدد ـ وهى مأدبة صلاح عبد الصبور أولا وأخيرا ـ يطالعنا صوت صلاح وهو يطرح علينا تصوره للشعر بعامة ، وللشعر العربى بخاصة ، من خلال تجربته الحميمة فى عالم الشعر . ومن ثم فقد راح يشخص مسار الشعر العربى منذ بداياته حتى العصر الحديث ، عندما قدر للثقافة العربية أن تصطدم بالثقافة الغربية . لقد ألقت المواجهة العسكرية بين الشرق والغرب ظلالا قاتمة على العلاقة بينهما ، ولكن اللقاء الثقافى بينهما لم يكن بغير ثمار . فمن خلال هذا اللقاء استنبتت الحساسية العربية فن المسرح وفن الرواية ، ولم يكن الشعر لينجو من تأثير هذا اللقاء . ولقد صار الشعر الغربى ـ مترجما إلى العربية أو مقروءا فى لغته ـ يشكل جزءا من تلك الحساسية الجديدة ، وينشئ حوارا مستمرا مع الموروث القديم . وقد كان من نتائج هذا الحوار أن أخذ نموذج الشاعر ، الذى يرتبط بالسلطة ، ويردد ما يريده السلطان ، يتوارى شيئا فشيئا ، ويتوارى معه اتخاذ الشعر سلعة يتكسب منها الشاعر ، وأخذ نموذج الشاعر الذى يحفظ لنفسه كرامتها وللشعر كرامته فى البروز . وعلى الجملة تغير مفهوم الشعر وتغيرت النظرة إلى وظيفة الشاعر . وحين استشعر الشاعر حريته وأخلص لتجربته ، كان ذلك إيذانا بالتمرد على الشكل الشعرى القديم والتماس الشكل الجديد الملائم .

ثم يلم صلاح ببعض القضايا النقدية التى طرحها الفكر الحديث فى شأن الشعر ووظيفته ، وفى مقدمتها **قضية الالتزام ، والدور الأخلاقى للشعر** ، منتهيا إلى الصيغة التى تلائم الشاعر المعاصر . فليس من هم الشاعر المعاصر أن يروج لما اصطلح على تسميته بالفضائل ، ولكن لما يسمى القيم الإنسانية . أما القيم التى آمن بها ، ووجه كل نشاطه الشعرى إليها ، فهى قيم **الحرية والعدالة والصدق** .

ثم ينهى صلاح حديثه بالكلام عن **التجربة الصوفية** وشبهها بالتجربة الشعرية فى أن اقتناص جوهر الحقيقة هو غاية التجربتين . ومن ثم كان حبه للتجربة الصوفية مرتبطا بحبه للشعر .

وأخيرا يحاول صلاح ـ على استحياء كعادته ـ أن يحدد خلاصة ما أضافته تجربته الشعرية ، على مستوى القصيدة والمسرحية على السواء ، وكيف ظل إيمانه بالكلمة لا تشوبه شائبة .

و« **الكلمة** » التى تركها صلاح عبد الصبور إنما تنبسط على تلك المساحة العريضة من نتاجه الأدبى الغزير .

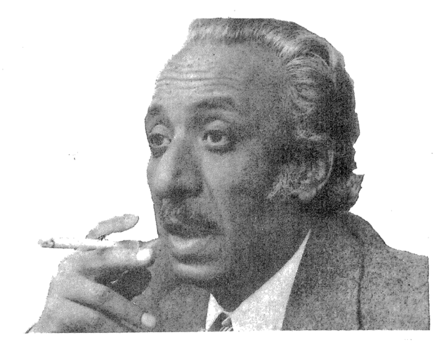
ـ ثم يبدأ الحديث فى هذه المأدبة الدكتور شكرى محمد عياد تحت عنوان « **صلاح عبد الصبور وأصوات العصر** » .

والقضية الأولى التى يعرض لها هذا المقال هى ما أشاعه بعض الكتاب من أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يغرب روح الشعر العربى نفسه ، من خلال شحنه بالأفكار المأخوذة عن الأدباء والمفكرين الغربيين . وتمحيصا لهذه الدعوى التى تفهم التأثير والتأثر فى مجال الأدب فهما جزئيا وشكليا وضيقا ، راح الكاتب يستعرض فى تدبر دقيق سيرة صلاح عبد الصبور الأدبية ، فإذا به يعيد صياغة هذه السيرة ولكن من منظور واحد واضح ومحدد ، هو استقراء المؤثرات الفكرية المختلفة التى تعرض لها صلاح فى مراحل حياته المختلفة وكيفية تأثيرها فيه ؛ ما كان منها له صفات الثبات والاستمرار ، وما كان منها عارضا وقتيا يتغير ـ بعد امتحانه ـ حين تثبت لا جدواه .

ومن ثم وقف الكاتب عند خاصية اتضحت فى **عبد الصبور** منذ صباه ، وهى امتزاج القراءة عنده بعالم التجربة . فهذه الخاصية الأساسية هى التى ستجعله ـ فى اتصاله بكل من قرأ لهم من الشعراء والكتاب والفلاسفة ـ مستغنيا بما يفهمه ويرتاح إليه منهم ، عن كل ما كتب عنهم ؛ فهو لا يستجيب لشىء لم يمازج روحه ، ولا يقبل على كتابة لأحد لا يجد ذاته فيها .

ومن هنا راح الكاتب يتابع مراحل تطور الشاعر ، بدءا من مرحلة التكوين الأولى ، ومرورا بالمرحلة الاشتراكية ، فالمرحلة الوجودية بوجهيها المتفائل والمتشائم على التوالى ، وانتهاء بالمرحلة المثالية التجريدية ، وإن ظل القلق الوجودى راسخا فى ضمير الشاعر حتى النهاية .

وفيما يتابع الكاتب هذه المراحل المختلفة فى تجلياتها الإبداعية ، شعرا ومسرحا وكتابة ، إذا به يكشف عن عمق التفاعل بين الرؤية



الذاتية للشاعر وخبراته المكتسبة ، وعن انصهار هذه الخبرات ، فكرية كانت أو فنية ، فى تلك الذات . وهو بهذا الكشف يقودنا إلى فهم أفضل لحقيقة الدور الذى قام به الشاعر ، وإلى جوهر الأصالة فى إبداعه .

ـ ومن هذه الصورة المستوعبة لحياة صلاح وفكره نشرع فى الدخول إلى عالم إبداعه . ولهذا العالم ثلاثة محاور أساسية ، أولها يستقطب الشعر ، والثانى المسرح ، والثالث كتاباته النثرية .

ويبدأ المحور الأول بمقال للدكتور **شوقى ضيف** عن «**صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد**» .

يستعيد الدكتور شوقى فى مستهل المقال أصداء المراحل الأولى للتجربة الشعرية الجديدة ، ويلملم ما تناثر من غبار المعركة آنذاك حول هذه التجربة بين أصحابها وأنصارها من جهة ، ومناهضيها من جهة أخرى ، مبينا ما طرحه الفريقان من وجهات نظر تتعلق بمفهوم الشعر لدى التقليديين والمجددين . وهو بذلك يعيد إلى الأذهان نقاط الخلاف بين الفريقين ، ومآخذ كل فريق على مفهوم الآخر . يذكر أنه طوال هذا الزمن كان يؤمن بمشروعية التجديد فى الشعر ، ولكنه كان دائما يرى أن أى إبداع حقيقى فى هذا المجال هو ذلك الذى يظل وطيد الصلة بالتجربة التراثية ، أى ذلك الذى يقيم التوازن بين معطيات الماضى والحاضر ، وأن هذا لا يتحقق إلا على يد شاعر جمع إلى نفاذ البصيرة ، والثقافة الإنسانية العريضة ، والتعرف الحميم على معطيات الفكر والأدب الغربى ، امتلاكه لحاسة نغمية قادرة على تشكيل الكلام على نحو يحرك الوجدان ، مرتكزة على تراث نغمى قديم ومجاوزة له فى الوقت نفسه .

ومن ثم مضى الدكتور **شوقى ضيف** يستقرئ دواوين **صلاح عبد الصبور** ليجد فيها نموذج الشاعر الذى توافرت له كل المزايا التى تمكنه من أن يؤصل بإبداعه معالم ريادة شعرية حقيقية . وقد تحرك فى البداية على مستوى المضامين أو مجموعة المحاور المعنوية التى منحت شعره أبعادا جديدة لم يعرفها الشعر قبله .

ومن مستوى المضامين انتقل الدكتور **شوقى** إلى مستوى الأداء الموسيقى لشعر صلاح ، مبرزا تمثله لإيقاع الشعر الموروث ، واستغلاله إياه فى خلق إيقاع شعرى جديد .

ثم على مستوى الأداء اللغوى والبناء الفنى للقصيدة يتوقف الدكتور **شوقى** عند مشكلة استخدام الكلمات الدارجة فى الشعر ، مبينا أن استخدام صلاح لها فى قصيدته «**الحزن**» قد جلب إليه فى وقتها نقدا كثيرا لعدم نقل هذه الكلمات ـ فى رأيه ـ من مستوى الاستعمال اليومى إلى مستوى الأداء الشعرى الممتزج بالخيال . أما بالنسبة إلى القصيدة فقد أكد أن صلاح قد حقق لها وحدتها العضوية ، حيث تتواصل أجزاؤها ، وتنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل .

ـ ثم ينقلنا الدكتور **عز الدين إسماعيل** فى مقاله «**عاشق الحكمة ، حكيم العشق**» إلى دراسة فى شعر صلاح ، تحاول أن تتمثل من خلاله النموذج الإنسانى الذى تشكل فى هذا الشعر وأصبح يمثل بنية من أبنية الوعى الحضارى المعاصر . لقد عرفت البشرية من قبل نموذج «**فاوست**» ، وكان من إبداع العقلية الألمانية فى حقبة من الزمن ، كما عرفت نموذج «**دون جوان**» ؛ وكان من إبداع العقلية الأسبانية ، وأولهما كان يسعى للحصول على المحال فى باب الحقيقة ، فلما أعجزته راح ينشد المتعة والثروة والقوة . والثانى راح يبحث عن الحب فى كل مكان ، على أمل العثور على مثال الأنوثة الكامل . وقد ظل نموذج الباحث عن الحقيقة ونموذج الباحث عن الحب يعيشان فى وعى البشرية منفصلين إلى أن جاء الوقت الذى أدركت فيه البشرية أنهما يلتقيان فى منتصف الطريق ، وأن عناصر التوازى والتشابه فى جوهرهما تجعلهما مجرد وجهين لعملة واحدة .

ومن هذا المدخل يتحرك الباحث فى شعر صلاح لكى يستكشف كيف أن هذا الشاعر استطاع فى شعره أن يقدم صورة لنموذج

شعرى يستوعب تجربة النموذجين فى بنية موحدة ، وهو فى خلال هذا الاستعراض يلم بكل تفصيلات الخطوط التى ترسم هذه الصورة ، والتى هى أجزاء متلاحمة ومتفاعلة فى تلك البنية الموحدة ، منتهيا إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح لا يمكن أن تدرك بمعزل من بنية حكيم العشق ، والعكس صحيح . لقد توحدت دوافعها ، كما توحدت رؤيتها وأهدافها البعيدة . وكان الشعر ـ فى هذه المرة ، **ولوقوفه** بقدم فى قلب الحقيقة وبالأخرى فى قلب العشق ـ هو العامل الحاسم فى اندماج النموذجين فى بنية واحدة . ومن ثم استطاع صلاح أن يرسخ فى وعينا الحضارى هذه البنية الموحدة .

ـ ثم يدخل بنا الأستاذ **عبد الرحمن فهمى** فى مقاله « **الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور** » إلى شعر صلاح من مدخل آخر ، حيث أدرك بحسه القصصى ، ومن خلال صحبته الحميمة لشعر صلاح منذ بداياته الأولى ، أن من أهم ما يميز تجربة صلاح الشعرية استغلاله لما سماه الكاتب « **الرؤية القصصية** » فى بناء قصائده . وقد شرح فى مستهل مقاله مفهوم الرؤية القصصية من خلال بعض الأفكار النظرية ، ثم من خلال دراسة تقريبية ، وازن فيها بين قصيدتين إحداهما **لمحمود حسن إسماعيل** والأخرى لصلاح ، وذلك لكى يضع أيدينا ـ من خلال المفارقة ـ على مشخصات الرؤية القصصية ، وعلى طريقة توظيفها . وقد انتهى الكاتب فى هذا الصدد إلى أن الرؤية القصصية هى قدرة خاصة لدى الفنان ، يحول بها الموضوع إلى أحداث مترابطة ومتحركة ، وأن هذه الرؤية تكتسب فنيتها من إحساس الفنان بشخصياته ، والنفاذ إلى أعماقها . وهذه العملية ـ فيما يبين الكاتب بطريقة عملية ـ تختلف عن عملية « **التشخيص** » التى ألفناها فى الشعر القديم .

وإلى تمكن صلاح من توظيف هذه الرؤية فى شعره راح الكاتب يعزو تجارب الشاعر الأولى فى الخروج من إطار القصيدة التقليدى شيئا فشيئا إلى إطار القصيدة الجديد ، كأن امتلاءه بهذه الرؤية ، واقتداره على توظيفها ، قد دفعاه دفعا إلى تجربة الشكل الجديد . ومن ثم راح الكاتب يتجول فى ديوان صلاح الأول (**الناس فى بلادى**) ، متتبعا دور الرؤية القصصية فى بناء عدد من قصائده . ثم ينتقل من (**الناس فى بلادى**) إلى آخر دواوينه (**الإبحار فى الذاكرة**) فيتوقف فيه عند قصيدتى « **الشعر والرماد** » و« **إجمال القصة** » لكى يؤكد ـ من خلال تحليلها فى ضوء مفهوم الرؤية القصصية ـ كيف استمرت هذه الأداة الفنية تعمل عملها فى شعر صلاح حتى النهاية ، وكيف تطورت حتى بلغت كامل نضجها .

وفى خلال هذا العرض كشف لنا الكاتب عن المشكلات الفنية التى استطاع صلاح ـ من خلال اعتماده الرؤية القصصية ـ تقديم حلول عملية لها ، كمشكلة وحدة القصيدة العضوية ، ومشكلة اللغة .

ـ ثم يطالعنا مقال (الحس الساخر فى شعر صلاح عبد الصبور) **لأحمد عنتر مصطفى** . وينطلق الكاتب فى هذا المقال من فرضية أساسية ترى أن إعجاب الشاعر **صلاح عبد الصبور بأبى العلاء** قد ألقى على شعره بظلال من الحكمة والهموم الكونية التى توازت معها روح ساخرة نقادة .

ويقوم كاتب المقال بتتبع تجليات هذه الروح الساخرة النقادة فى النصوص الشعرية والمسرحية **لصلاح عبد الصبور** ، بادئاً من ديوانه الأول الذى تجلت فيه هذه الروح فى القصيدة الشهيرة « **الناس فى بلادى** » ، **حيث يلمح الكاتب فى هذه النصوص سخرية مرة تشير إلى الجانب الملهوى الكامن فى النسيج المأسوى للوجود البشرى**.

وينتهى **الكاتب إلى تأكيد أن صلاح عبد الصبور** ، بحسه المرهف بالواقع ، ووعيه الدائم به ، يعد واحدا من هؤلاء المبدعين الذين يعون الانفعالات وعيا من نوع خاص ، تمتزج فيه المأساة بالحس الساخر الذى يفرج ما فى النفوس من ضيق وألم .

ـ وإذ نفرغ من هذه الظواهر العامة فى شعر صلاح تنتقل بنا الدراسات إلى قلب دواوين الشاعر .

فى البداية يقف بنا الدكتور **محمد مصطفى بدوى** عند قصيدة « **الناس فى بلادى** » من الديوان الأول للشاعر لكى يقرأها قراءة نقدية جديدة ، تعتمد التحليل الجمالى . وهو فى هذا التحليل يتحرك من المضمون إلى الشكل ، ومن الشكل إلى المضمون ، مسجلا فى خلال هذا التحليل طريقة الشاعر الجديدة فى استخدام تفعيلة الرجز ، واستخدامه عناصر الربط الموسيقى ، كالقافية والتكرار والتوازن الناتج عن تشابه حروف العلة الداخلية ، فضلا عن استخدامه الجناس والطباق والصور الحسية الموحية .

وينتهى الكاتب من هذا التحليل إلى الكشف عن أهمية هذه القصيدة ، مؤكدا صدورها عن شاعر مصرى ثورى معاصر ، استطاع أن يقدم صورة صحيحة عن واقعه وضرورة تغييره .

ـ ومن قصيدة « **الناس فى بلادى** » تنفرج النظرة فيطالعنا الدكتور **على عشرى زايد** بدراسة لديوان « **الناس فى بلادى** » كله ، من حيث إن هذا الديوان قد طرح مفاهيم جديدة للشعر وللرؤية الشعرية ولوظيفة الشعر الفنية والروحية والاجتماعية . والتماسا من الكاتب للتعرف على تلك العناصر الجديدة التى شكلت تلك المفاهيم ، راح يتأمل فى روية ما طرحته الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية والفكرية التى تصنع نسيج هذه الرؤية ، فوقف فى البداية عند عنصر الحزن ، الذى يهيمن على كثير

من قصائد الديوان على نحو مباشر أو غير مباشر ، وارتباط هذا الحزن بمعاناة الشاعر . وارتباط هذه المعاناة بالليل ، الذى يجمع بين هذه المعاناة ونشوة الكشف . ثم ينتقل الكاتب إلى عنصر آخر هو عنصر الموت ، وهو يشغل رقعة واسعة من مساحة الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، فيرصد إلحاح هذه الظاهرة الكونية على وجدان الشاعر ، وتلوينها لقطاع عريض من أفق رؤيته . ثم ينتقل إلى عنصر الحب ، فيكشف عن منحاه الرومنسى من جهة ، وعن غلبة التجريد عليه من جهة أخرى وإن برز الطابع الحسى المادى فى قصيدتين تبدو ان ــ فى رأى الكاتب ــ غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان . ثم ينتهى الكاتب إلى رصد ما بين عناصر الحزن والموت والحب من عناق فى نسيج رؤية الديوان الشعرية .

ثم ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر من مكونات الرؤية الشعرية فى الديوان وهو عنصر الوطن ، فيوضح كيف تجلى هذا العنصر من خلال مفهوم الاستشهاد فى سبيل الوطن ، وكيف أعلى الشاعر من هذه القيمة الإنسانية وتغنى بها . وأخيرا يرصد الكاتب عنصر الفكر فى هذا الديوان فيسجل أن البعد الفكرى التأملى فيه شديد الخفوت ، وأن إحساس الشاعر فيه كان يغلب فكره ، وأنه كثيرا ما نجح فى تحويل همومه الفكرية إلى أحاسيس نابضة .

وإذ تكتمل عناصر الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ينتقل الكاتب إلى رصد عناصر الوجه الآخر لتجربة الديوان الشعرية فى عمومها . فيتوقف عند أدوات الشاعر فى صياغة تلك الرؤية ، كاللغة ، والصور والرموز ، والعناصر التراثية ، العربية والإنسانية العامة ، متتبعا دروب الشاعر فى توظيف هذه العناصر فى خدمة رؤيته الشعرية .

ــ ومن ديوان «**الناس فى بلادى**» ننتقل مع الأستاذ **وليد منير** إلى ديوان «**أحلام الفارس القديم**» .

والكتابة عن هذا الديوان تكتسب أهمية خاصة من حيث إنه يمثل واسطة العقد تقريبا من دواوين **صلاح عبد الصبور** ؛ **فهو ثالث** هذه الدواوين ، وفيه تتبلور ــ فيما يرى الكاتب ــ رؤية الشاعر للعالم ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات ، التى تؤكدها الدواوين الثلاثة الأخيرة . وتنطلق الدراسة من إدراك لهذا الديوان بوصفه وثيقة ذاتية ، تحمل فى أحد وجهيها إدانة للذات ، وفى الوجه الآخر إدانة لواقع الحياة ، مسجلة فى جانب عقم الإنسان . وفى الجانب الآخر عقم الوجود . وهما ركنا القضية التى ظلت تلح على عقل الشاعر ووجدانه . وإذ ييأس الشاعر من صلاح ما فسد من الكون يتراءى له الموت وسيلة للخلاص . لكن الموت كما يعنى عنده الانسحاب من العالم يعنى كذلك البعث أو الولادة الجديدة ، على نحو يقترب من مفهوم وحدة الوجود عند الصوفية . ومن أجل ذلك لم يكن غريبا أن تسود النزعة الصوفية شعر صلاح بعامة ، وقصائد هذا الديوان على وجه الخصوص . وهى تفرض نفسها على هذا الشعر على مستوى المضمون والأداء الفنى معا . فعلى مستوى المضمون يحدد الكاتب المحاور الفكرية الأساسية التى يدور حولها الديوان فى الإحساس بزيف الحياة وعقمها ، والنزوع إلى التوحد ، والإحساس العنيف بالغربة والحزن والقلق ، ومحاولة النفاذ إلى الدلالات التى تكمن وراء الظواهر المألوفة . وعلى مستوى الأداء يتوقف الكاتب عند المعجم الصوفى بمفرداته وتراكيبه ، الذى وظفه الشاعر ــ كما وظف الشخصيات والأفكار الصوفية ــ فى بناء قصائده ، مسجلا الظواهر الفنية البارزة فى هذا الأداء ، كالتردد بين بنية الصوت اللغوى وبنية المعنى أو الدلالة ، واستغلال الطاقة الإيحائية للأبنية الصوتية ، وتكرار بعض الصيغ .. إلخ . هذا فضلا عن استخدام منهج الأسطورة وأسلوب التداعى والعناصر الدرامية المختلفة ، كالحوار والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات ــ كل ذلك من أجل تكثيف الأداء وضمان فاعليته .

ــ ثم ننتقل مرة أخرى مع الأستاذ **محمد بدوى** إلى ديوان آخر فيحدثنا عن «**الإبحار فى الذاكرة وصيرورة شاعر كبير**» .

يتعامل الكاتب مع قصائد هذا الديوان بوصفها نصا واحدا ، أو بنية تمثل بنية شعر صلاح عبد الصبور منذ أن أصدر ديوانه الأول : «**الناس فى بلادى**» ؛ ففيه تتمثل سمات شعره الأساسية . والدراسة محاولة للكشف عن مجموعة العلاقات المتشابكة ، التى تصنع النسيج المعنوى لشعر هذا الديوان ، فى إطار السياق العام لنتاج **صلاح عبد الصبور** الشعرى .

وعلى هذا ، فليس الاختلاف بين الديوان الأول للشاعر والديوان الأخير اختلافا بنيوياً ، بل هو اختلاف دالٌ على تحولات بنية واحدة ؛ هذه البنية التى تطرح رؤية أصيلة نابعة من ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين ، التى ترى العالم لا كما هو فى تجسده العينى بل كما تصوغه هى صياغة جديدة ، تبتكر قانونها الخاص .

ومن خلال تحليل واحدة من أهم قصائد الديوان ، وهى قصيدة «**الموت بينهما**» يصل الكاتب إلى لب مأساة «**إنسان صلاح عبد الصبور**» ؛ هذه المأساة التى تتمثل فى تشوه العلاقة بالله ، بعد أن فر الإنسان من مسئولياته ، وملأ الأرض جوراً وظلما وملقاً وطغياناً . وحين تتشوه علاقة الله / الإنسان ، لا يجد الأخير أمامه سوى الاحتماء بأنثاه الأرض .

وفى فرار الإنسان من الصوت الإلهى ، يفقد العالم ما به من نقاء وحب ومشاركة ، ويصبح الشعر الشئ السالم الوحيد للشاعر ؛ إليه يهرع ، وعليه يعبر إلى الحب والتواصل مع الآخر . بيد أن هذا الحب يذوى تحت وطأة العلائق التى تحوطه ، فلا يبقى أمام الإنسان سوى العودة إلى ربه . فالديوان ــ فيما يقول الكاتب ــ دائرة مركزها ذات الشاعر ؛ وهى تبدأ بانهيار العلاقة مع الله وتنتهى بالعودة إليه . وعلى

مستوى كيفية القول . تتجاوب عدة خصائص أسلوبية مع هذه الدلالة المركزية فيسود «الفعل الماضي» وتكثر «أنا» التى تستدعى أنت . وصيغة «ترى ــ تراك . والصيغة الاستفهامية التى تساعد على استبطان الذات واستقصاء ما بها . ثم صيغ النداء التى تلعب دوراً مهماً فى إعطاء القصيدة بنيتها .

ــ وإذ تنتهى هذه السياحة فى شعر صلاح ينقلنا الأستاذ **محمد بنيس** فى مقاله «**صلاح عبد الصبور فى المغرب**» إلى سياحة فى شعر صلاح نفسه خارج موطنه الأصلى . فيحدثنا عن البدايات التى وافق فيها ورود شعر صلاح على المغرب اشتغال فئات من المثقفين المغاربة بعدد من الأسئلة التى كانت تحمل فى طياتها رغبة فى مجاوزة الماضى والمألوف . فكان شعر صلاح ، إلى جانب أشعار السياب والبياتى وخليل حاوى وأدونيس . دافعا قويا لهؤلاء إلى المغامرة فى سبيل التغيير والمجاوزة . فى الوقت الذى منحهم فيه مناعة وحصانة .

ويتخذ الكاتب من ورود شعر صلاح على المغرب فرصة لتحليل تجريبى لما يسميه «**هجرة النص**» . فى مقابل **مفهوم آخر** سبق له أن قرأ الشعر المغربى المعاصر من خلاله . هو مفهوم «النص الغائب» . ويدور المفهوم الأول حول فاعلية النص . وقدرته على التجدد الدائم من خلال القراءة . حيث تصبح القراءة هى الضمان الحقيقى لبقاء فاعليته . ويصبح غيابها تهديدا له بالموت . ولكى تتحقق هذه الفاعلية للنص فإنه يتعين عليه أن يهاجر فى المكان والزمان إلى أنظمة تأتلف وطبيعة إنتاجه . وقد يهاجر إلى أنظمة أخرى لها مكوناتها الخاصة المختلفة . فيدخل بذلك فى نظام دلالى جديد .

وبعد أن يحدد الكاتب الشروط المحققة ــ منفردة أو مجتمعة ــ لقانون هجرة النص . يؤكد أن فاعلية النص تظل نسبية ، أى مشروطة بمدى جدلية النص مع البنية الاجتماعية التاريخية . وعبر كل فاعلية اجتماعية يتحول «النص المهاجر» إلى «نص غائب» ، حيث ينحل فى نصوص أخرى .

ومن ثم يعود الكاتب إلى مرحلة الستينيات ، حين وفد شعر صلاح فى دواوينه الأولى إلى المغرب فاستقبله عصبة من الشعراء والمهتمين بالشعر بالهتاف له . إذ طرح عليهم إجابات عن همومهم فى تلك المرحلة ، فى الوقت الذى اشتمل فيه على مجموعة من العناصر التى لامست وجدانهم وفكرهم . وهكذا قرئ شعر صلاح هناك وأعيدت كتابته فى أشكال تتفاوت فى قوتها . وقد دلل الكاتب على هذا بعدد من النصوص الشعرية المغربية ، منتهيا إلى تحديد الصفة البارزة التى هاجرت من شعر عبد الصبور إلى الشعر المغربى ، والماثلة فى «رؤية العالم» . وفى البنيات الجزئية التى برزت فى هذا الشعر على المستويين الأدائى والإيقاعى . كل ذلك قد حول شعر عبد الصبور إلى «نص غائب» فى متن الشعر المغربى .

ــ وإذ نفرغ من محور الشعر تنتقل بنا الدراسات إلى محور المسرح . ويستهل الأستاذ **ماهر شفيق فريد** هذا المحور بدراسة عن «**مسرح صلاح عبد الصبور ــ ملاحظات حول المعنى والمبنى**» وهو يبدأ بالتنويه باهتمامات صلاح المسرحية كما تمثلت فى كتاباته النثرية عن كثير من الأعمال المسرحية . الغربية والعربية . مواكبة لمسرحياته الخمس . ومن ثم يعرض الكاتب لهذه المسرحيات فى نسقها التاريخى الواحدة بعد الأخرى . يبدأ **بمأساة الحلاج** . ثم يتبعها **مسافر ليل** . **فالأميرة تنتظر** . **فليلى والمجنون** . ثم أخيرا **بعد أن يموت الملك** . وتحاول هذه الدراسة أن ترصد الآفاق المعنوية التى تحركت فيها شخوص هذه المسرحيات . ومدى ما بين بعضها وبعض من تجاوب فى الرؤية . وفى هذا الإطار يتلمس الباحث النصوص الأدبية التى حلقت فى هذه الآفاق ، ومدى ما ينعكس من أصدائها فى هذه المسرحيات . ولكن لما كانت كل مسرحية منها لها كيانها المتفرد فقد آثر الباحث أن يدخل إلى عالم المعنى فى كل مسرحية على حدة . ومن مجموع هذه المعالجات يمكن تمثل الوحدة الفكرية التى تضم هذه المسرحيات . أو رؤية صلاح للعالم كما تتمثل فيها . ولكن لما كانت المسرحية عملا فنيا فإن رصد الوسائل والأدوات التى استخدمها صلاح فى مسرحه يصبح ضرورة مهمة لتقدير مدى الجهد الإبداعى فيها وقيمته . وهذا هو المستوى الثانى من التناول . الذى رصد فيه الدارس كثيرا من الظواهر الفنية التى طرحتها مسرحيات صلاح ، الواحدة بعد الأخرى .

ــ وبعد هذا الاستعراض العام لمسرح **صلاح عبد الصبور** يتوقف بنا الأستاذ **سامى خشبة** عند مسرحيتى «**مأساة الحلاج**» و«**ليلى والمجنون**» ليقول لنا ــ من خلال تحليلها ــ إن مسرح **صلاح عبد الصبور** مسرح حديث من ناحية . ومسرح قومى من ناحية أخرى . هو مسرح حديث لأنه استلهم وطور الأساليب والتقاليد الفنية . التى تولدت من تجارب الرواد المجددين فى المسرح الغربى ، وهم من أولع بهم **صلاح عبد الصبور** نفسه ، وكتب عنهم كثيرا ، من «**إبسن**» إلى «**إيونسكو**» ، مرورا **بتشيكوف واسترندبيرج وشو وبريخت وبيراندللو وإليوت** . ولم يكن فى وسع هؤلاء المجددين ، الذين يصح أن نضم إليهم **صلاح عبد الصبور** ، أن يحققوا دمج الدراما من جديد فى ثقافة عصرنا إلا لأنهم كتبوا مسرحياتهم دائما مشدودة بين قطبين : قطب الحقيقة التاريخية (الاجتماعية) المحدودة ، وقطب الحقيقة المنطقية أو الممكنة . التى يجب السعى إليها ، على الرغم من أن الأجساد والعقول والأرواح قد تتحطم فى طريق ذلك السعى . وعلى ذلك كان على **صلاح عبد الصبور** . مثل زملائه مجددى الفن الدرامى المحدثين ، أن يبدع رموزه الخاصة والأصيلة ، ثم يقيم عليها القضية التى تعرضها الدراما ، وينسج منها قضيته الدرامية ، التى لا تتجلى معانيها إلا من خلال فهم تلك الرموز ، ومتابعة تداخلاتها فى مادة المواقف المسرحية . وفى تطبيق الكاتب فكرته هذه على مسرحيتى **مأساة الحلاج وليلى والمجنون** ، يقدم تحليلا لعملية بناء صلاح لرموزه الخاصة بناء

يؤدى إلى اكتشاف مفهوم التراجيديا فى حياة كل من الحلاج وسعيد بطل **ليلى والمجنون** . ويخرج الكاتب من ذلك إلى أن المفهوم التراجيدى عند صلاح هو مفهوم قومى متميز ، مختلف عن الأساسين الغربيين للتراجيديا : الأساس الكلاسيكى القديم ، الذى صاغه **أرسطو** وتلاميذه ، ثم أعاده إلى الحياة بطريقين مختلفين كل من **هيجل ونيتشة** . والذى تأسس على القيم اليونانية والمسيحية الغربية . وهو مختلف أيضا عن الأساس الحديث الذى كان فرديناند برونتيير هو أول من صاغه ، والقائم على أساس فكرة عصر التنوير العلمانية عن حرية اختيار الإنسان وقدرته المطلقة على تحديد مصيره بنفسه

أما مفهوم **صلاح عبد الصبور** التراجيدى فيقول الكاتب إنه مفهوم قومى ، قام على أساس المعطيات الفلسفية ، التى استخلصها صلاح من ثقافتنا القومية ، المسيحية الشرقية والإسلامية ، وتكويننا النفسى القومى المتميز .

ـ ومن الحديث عن دلالة الرموز فى هاتين المسرحيتين ينقلنا الأستاذ **عصام أحمد بهى** فى دراسته «**استلهام التراث الشعبى والأسطورى فى مسرح صلاح عبد الصبور**» إلى مسرحية «**الأميرة تنتظر**» . متخذا منها نموذجا تطبيقيا .

وقد استعرض الباحث فى البداية العلاقة الطبيعية بين المسرح والتراث الشعبى والأسطورى فى مسرحنا العربى منذ بداياته الأولى ، فى وقت كانت فيه هذه العلاقة قد استقرت واستحكمت فى المسرح الغربى منذ عهد الإغريق . وقد توقف الكاتب فى هذا الاستعرض بصفة خاصة عند **شوقى وعزيز أباظة** ، محددا درجة وعيهما بتوظيف هذا التراث فى مسرحها الشعرى ، منتهيا من ذلك إلى حلقة الشعراء والكتاب الذين أقدموا على توظيف التراث الشعبى والأسطورى فى أعمالهم المسرحية وهم واعون كل الوعى بالقيمة الموضوعية والفنية لهذا التوظيف . لقد جاوزوا مرحلة الاحتذاء الكامل أو شبه الكامل للتراث ، إلى مرحلة الاستلهام ، التى تقبل من عناصر التراث ما تقبل ، وتنفى ما تنفى ، وتضيف إليه ما تضيف . وفى مقدمة هؤلاء كان **صلاح عبد الصبور** ، الذى تفاعلت فى نفسه روافد ثقافته من التراثين العربى والغربى ، مشكلة بذلك تكوينه الفكرى والفنى المتميز .

وصلاح عبد الصبور شاعر أصلا . ولكن معالجته للمسرح الشعرى فى الستينيات إنما جاء تطورا طبيعيا لكتابته للقصيدة الدرامية من قبل . ومن هنا فقد نجح إلى حد بعيد فى حل معضلة التوازن بين مقتضيات الشعر ومقتضيات الدراما فى مسرحه . وأيضا فإن ارتباط مسرحه بالتراث العربى كان بمثابة كشف لأبعاد جديدة فى هذا التراث بمقدار ما كان تعبيرا عن رؤيته الخاصة للواقع .

وقد عرض الكاتب بالتحليل لمسرحية «**الأميرة تنتظر**» بوصفها نموذجا لمسرح **صلاح عبد الصبور** ، وللمسرح بعامة ، حين يفجر العمل الإبداعى طاقات التراث الشعبى والأسطورى .

ـ ولا نكاد نفرغ من مسرحية «**الأميرة تنتظر**» حتى تأخذنا السيدة **نانسى سلامة** إلى مسرحية «**مسافر ليل**» ، حيث تحاول الكشف عن علاقة هذه المسرحية بمسرح «العبث» ، وعن تأثير مسرح «إيونسكو» بخاصة فيها . وهى إذ ترسم الخطوط الرئيسية المحددة لمعالم هذا المسرح ، تشرع فى تحليل مسرحية صلاح فى ضوء هذه المعالم ، فتكشف عن خطوط التوازى فى جوهر الأفكار والرؤى العامة التى يطرحها الكاتبان ، الفرنسى والعربى . بل أكثر من هذا تلفتنا نانسى إلى خواص الأداء اللغوى المشتركة بينهما ، التى تقوم على التركيز الشديد والكثافة والإيحاء . ومع ذلك ، فإن تأثير **إيونسكو** فى صلاح إنما يبرز على مستوى الحدس ـ كما تقول نانسى ـ بصفة أساسية . أما عنصر الكوميديا الذى استخدمه صلاح فى هذه المسرحية فلم يكن غريبا على مسرح العبث كذلك ، لأنها كانت ـ بصفة أساسية ـ من نوع الكوميديا السوداء ، التى عاشت فى قلب هذا المسرح عند **إيونسكو** كذلك . وأيضا فإن شخصيات عبد الصبور فى هذه المسرحية لم تكن إنسانية بالمعنى الحقيقى ؛ فهى إما مرعبة على نحو مزعج للغاية ، أو ضعيفة على نحو مذهل . وأضف إلى هذا أن المسرحية قد بدأت من بداية تحكمية وانتهت كذلك نهاية تحكمية ، ولم تلتزم بتتابع الأحداث منطقيا ، وكأنها تعرض ـ بصفة أساسية ـ حقيقة كونية معاصرة . أما تطور المسرحية فيجرى وفقا لتداعى الرموز وليس على أساس المنطق . وكل هذا يفرد لمسرحية **مسافر ليل** مكانا فى قلب مسرح العبث ، ويؤكد ـ على المستوى النقدى ـ مكانتها الأدبية الرفيعة .

ـ على أن **مسرح عبد الصبور** قد ظفر من قبل بكثير من الدراسات النقدية ومن ثم ينقلنا الدكتور **نعيم عطية** فى مقاله «**صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من الدارسين**» إلى عدد من الدراسات التى تتعلق بمسرح صلاح ؛ فتعكس مدى اهتمام النقد بهذا المسرح ، ولكنها فى الوقت نفسه ـ وهذا ما يعرضه علينا كاتب المقال ـ تطرح كثيرا من القضايا الفكرية المهمة ، كعلاقة المسرح بالتراث ، وأساليب توظيفه أدبيا ، ودور الفكر فى المسرح ، ودور المسرح فى المجتمع ، كما تطرح عددا آخر من القضايا الفنية ، التى تتصل بوسائل التعبير ، وبخاصة حين يكون هذا المسرح شعريا .

ـ وإذ تختتم مقالة الدكتور عطية محور الدراسات المسرحية ، ننتقل ـ على مأدبة صلاح ـ إلى كتاباته النثرية ، التى يطرح فيها فكره خارج نطاق الإبداع الأدبى . وتستهل الدكتورة **نبيلة إبراهيم** جولة البحث فى فكر صلاح كما تعرضه هذه الكتابات التى صنفت حتى الآن فى ثلاثة عشر كتابا مطبوعا ، سوى ما ينتظر الطبع .

وتنطلق دراسة الدكتورة نبيلة من حقيقة أن البحث فى شعر الشاعر لابد أن يسانده البحث فى فكره ؛ فثقافة الشاعر دائما تقف وراء شعره . ثم هناك حقيقة أخرى تعتمدها هذه الدراسة . خاصة بكتابات صلاح . وهى أنه على الرغم من تنوع هذه الكتابات فيما تعرض له من موضوعات فإن هناك خيطا دقيقا يربط بينها . وقد برز فكر صلاح بوضوح مع إحساسه بالانتماء إلى أرضه وعصره وإنسان عصره ؛ فقد كان للأرض وللإنسان الذى يعيش عليها إيقاع قوى فى نفسه ؛ وكذلك كان إحساسه بإيقاع عصره قويا وواضحا . وهذه الأحاسيس هى التى وجهته إلى قراءة التراث . فى الوقت الذى دفعت فيه به إلى التعرف الوثيق على الثقافات والآداب الأجنبية . ولم يكن اهتمام صلاح بدراسة جيل الرواد إلا بهدف الكشف – كما تقول الكاتبة – عن أثر اختلاط الثقافتين العربية والغربية فى كيانهم الثقافى بصفة عامة . وفى نتاجهم الأدبى بصفة خاصة . ومن جهة أخرى فقد أراد صلاح بهذا أن يؤكد للقارئ العربى المعاصر إلى أى حد يمكن للمفكر والأديب العربى الأصيل أن يفيد من كل الروافد ، دون أن يفقد شخصيته العربية ، وكيف حقق هؤلاء عنصر الأصالة ، فى الوقت الذى كانوا فيه ملبين لمطالب عصرهم . وربما كان هذا النحو من التفكير هو الذى دفع بصلاح إلى أن يكتب عن نفسه ، وعن رفاقه من جيله ، الذين ساروا على درب هؤلاء الرواد ، كما دفعه إلى أن يقوم حركة الأدب عند الشباب ، ليقول فى النهاية : إنه بدون الأصالة والمعاصرة لن يكون هناك فكر عربى متطور ، أو أدب عربى متطور .

– ويسلمنا حديث الدكتورة نبيلة إلى مقال الدكتور **محمد مصطفى هدارة** عن «**صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة**» .

ويبدأ المقال باستعراض مرحلة الثلاثينيات من هذا القرن ، وكيف كان الصراع فيها على أشده ، بين دعاة التغريب ودعاة المحافظة على التراث ، مستشهدا ببعض كتابات **سلامة موسى وطه حسين** . وهكذا وجد عبد الصبور نفسه طرفا فى قضية التراث والمعاصرة منذ وقت مبكر . وقد بدأ عبد الصبور مفتونا بالرواد الأوائل الذى مدوا جسور الثقافة بيننا وبين الغرب . وقد انتهى الأمر بعبد الصبور – فيما يرى الكاتب – إلى وجوب التمازج بين الثقافتين : العربية الأصيلة والغربية المستحدثة . ولذلك فإنه فى الوقت الذى يرى فيه أن الثقافة العربية السلفية لا تفى بحاجات العصر ، يسخر من أولئك الذين يربطون بين الثقافة الغربية والاستعمار ، إيمانا منه بأن الثقافة تراث إنسانى حى متجدد . ومن ثم فقد امتزجت فى نفسه روافد الثقافتين امتزاجا عجيبا لكى تعبر آخر الأمر عن الإنسان . إنه بهذا يتجاوز مرحلة الدعوات الحدية المتطرفة . سواء للتراث أو للتغريب . إلى مرحلة البناء الثقافى المؤسس على رؤية إنسانية رحبة .

– ومن هذه القضايا العامة فى فكر صلاح ينقلنا الدكتور **إبراهيم عبد الرحمن** فى مقاله «**نظرية الشعر فى كتابات صلاح عبد الصبور**» إلى جانب محدد من هذا الفكر . والمقال محاولة لتقديم صورة للجانب النقدى من أعماله إلى قراء العربية الذين لم يعرفه أغلبهم إلا شاعرا مجددا ، ومؤلفا مسرحيا قديرا . وقد تسنى له ذلك بتجميع آرائه التى تناثرت فى كتبه ومقالاته فى بناء متكامل ، يكاد يؤلف نظرية متميزة فى نقد الشعر . وقد عمد الباحث إلى إثبات هذه النظرية بلغة الشاعر نفسه ، حتى تكون أكثر دلالة فى التعبير عن تجربته النقدية الخاصة . ومن الواضح أن الشاعر قد صدر عن وعى تنظيرى يجعل من آرائه فى نقد الشعر نظرية متسقة ، تكشف عن عمق ثقافى خاص .

– ثم يطالعنا مقال الدكتور **عزت قرنى** تحت عنوان «**النزاهة الفكرية ؛ صلاح عبد الصبور والفكر المصرى الحديث**» .

ويبدأ الكاتب بالدفاع عن اشتغال الشاعر بأمور الفكر ، ذلك الاشتغال الذى نبع عند **صلاح عبد الصبور** من عدم اقتناعه بالحلول المقدمة لمشكلات مطروحة ، فكان عليه أن يبحث عن حلول ترضيه . وكانت مشكلة «الكلمة» وفاعليتها فى «تغيير العالم» هى أول ما يقف عنده الكاتب فى كتابات صلاح عبد الصبور النثرية ، وصلة الفكر بالواقع والرابطة الوثيقة بينهما . وتؤدى بذلك هذه النقطة إلى مناقشة خيارات **صلاح عبد الصبور** فى ثلاث من أبرز المشكلات المطروحة فى الفكر المصرى الحديث : أولاها الانتماء المصرى ، أهو إسلامى أم عربى أم مصرى ؛ وثانيتها تبحث فى طريق التغيير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ؛ وثالثتها تتصل بعلاقتنا بأوربا ، وهل أوربا وحضارتها خير أم شر .

وصلاح عبد الصبور يعالج هذه القضايا من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة ، كما عالجها أيضا من خلال منهج يبرز إحساسه بالحركة والتعدد والتضاد فى الكون ، ويعتمد على التوفيق – الذى اضطر إليه اضطرار أهل العصر واضطرار الضمير المصرى كله – والرغبة فى الشمول ورد المتعدد إلى الواحد . وخلال هذا كله كان الصدق ، وهو ما يقصده الكاتب «بالنزاهة الفكرية» ، رائده . فهو يحترم الحقيقة ؛ وهو منصف لا يحابى ، صريح ، وموضوعى . ولهذا كله اتسمت أحكامه بالاتزان ، والجسارة التى تؤدى غالباً إلى الكشف والجدة .

– ومن الحديث عن النزاهة الفكرية تنقلنا **اعتدال عثمان** فى دراستها «**صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة**» إلى التعرف على جهود **صلاح عبد الصبور** فى سبيل تأصيل ثقافتنا . وهى جهود موزعة فى ثلاث شعب : فى الأولى اتجهت جهوده إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافى فى مصر ، وتمحيص ما ساده من قيم بعضها مقبول وبعضها مرفوض لأنه معوق لمسيرة الحضارة . وفى الشعبة الثانية اتجهت جهوده إلى التراث العربى ، ومحاولة قراءته قراءة جديدة ، لإبراز ما ينطوى عليه من قيم ، وتقدير ما له قدرة على البقاء والفاعلية منها . أما فى الشعبة الثالثة والأخيرة فقد اتجهت جهوده فيه إلى التراث العالمى وإلى الفكر المعاصر ، لاستجلاء العناصر الصالحة منها للنمو فى بيئتنا

الثقافية . ولعل الشاعر فى كل هذا كان يطمح إلى أن يخلق البيئة الثقافية القادرة على تلق إبداعه الأدبى وتمثل أبعاده المعنوية والجمالية . وهكذا تنتقل بنا هذه الدراسة فى إطار هذه الخطة لكى تطرح علينا أفكار عبد الصبور من خلال عدد من كتبه النثرية ، التى ضمت سياحاته فى هذه العوالم الفسيحة المختلفة ، راصدة لظاهرة أساسية فى كل هذه الأفكار ، وهى أنها ترفض الدعوات المتطرفة . وتحاول إرساء أسس متوازنة لثقافة حية متطورة . ترتكز على رؤية إنسانية شاملة .

ـ وأخيرا يقف بنا الأستاذ **نصار عبد الله** عند كتاب صلاح «**حتى نقهر الموت**» وهو يرى أن إنجاز صلاح فى مجال الشعر والمسرح وتجديد العقل العربى بوجه عام هو فى حقيقة الأمر محاولة لقهر الموت ؛ لا الموت المادى بل الموت الروحى للأمة . والحديث عن إبداع الأمة . وعن مكونات ثقافتها العقلية والروحية . يخقق ميلادا جديدا لروحها التى أمحلت وتوقفت زمنا عن العطاء والتجدد .

ثم يمضى الكاتب فيعرض لأهم المحاور الفكرية التى تمثلت فى هذا الكتاب ، وفى مقدمتها فكرة التوازن بين رافدى الزمان والمكان ، أو التاريخ والواقع . أو التراث والمعاصرة . أو الاتجاه السلفى والاتجاه المستغرب . وقد حاول عبد الصبور فى كتابه أن يتلمس توازنا مماثلا فى الأدب والفن فى مصر . يمكن عده مؤشرا لقدرة الأمة على قهر الموت .

ـ وينتهى ملف هذا العدد . ولكن مائدة صلاح تظل مفتوحة ؛ فتطالعنا فى مستهل الواقع الأدبى تجربة نقدية **لفدوى مالطى دوجلاس** . تتخذ فيها من مسرحية «**ليلى والمجنون**» **لصلاح عبد الصبور** نموذجا تطبيقيا لمنهج التحليل التضمينى Intertextuality للنص الأدبى . الذى يقوم أساسا على دراسة النص من خلال إشارته إلى نصوص أخرى يرتبط بها . وتتبع أثر هذه العلاقة فى النص كله . بعد التعرف على الأجزاء المتضمنة فى نصها الأصلى ، ثم على **موقعها** من النص الجديد . وقد تعاملت الدراسة مع المسرحية بوصفها نصا مكتوبا . فقدمت فى البداية وصفا لها . ثم كشفت عن العناصر التى استخدمها كاتب المسرحية بطريقة تضمينية . وردتها إلى مصدرين فى الأدب العربى هما مسرحية «**مجنون ليلى**» **لشوقى** . والأغنية الشعبية المصرية ، ومصدرين فى الأدب الغربى هما قصيدتان . إحداهما **لبريخت** والأخرى **لإليوت** . ولكنها تنبهنا منذ البداية إلى الشرط الأساسى الذى يجب توافره فى النص المتضمن الذى يهتم به التحليل ، وهو أن يكون له صدى ودور فى الأفكار المحورية التى يتضمنها النص الجديد . وعلى هذا الأساس استبعدت الباحثة بعض النصوص التى تبدو متضمنة فى المسرحية ، ولم تستبق إلا ما كان له انعكاس واضح فى شبكة العلاقات التى تمثل نسيج المسرحية الفكرى . وقد حددت الباحثة محورين فكريين أساسيين يستقطبان هذه العلاقات ، هما فكرة الحب وفكرة الزمن ، وهما فى الوقت نفسه فكرتان تترابطان فى المسرحية . وسيرى القارئ كيف استطاعت الباحثة أن تكشف عن علاقة تلك النصوص الأدبية المتضمنة فى المسرحية بنص المسرحية من حيث هو كل . والدور الذى أدته فى إبراز قضيتيها المحوريتين : الحب والزمن .

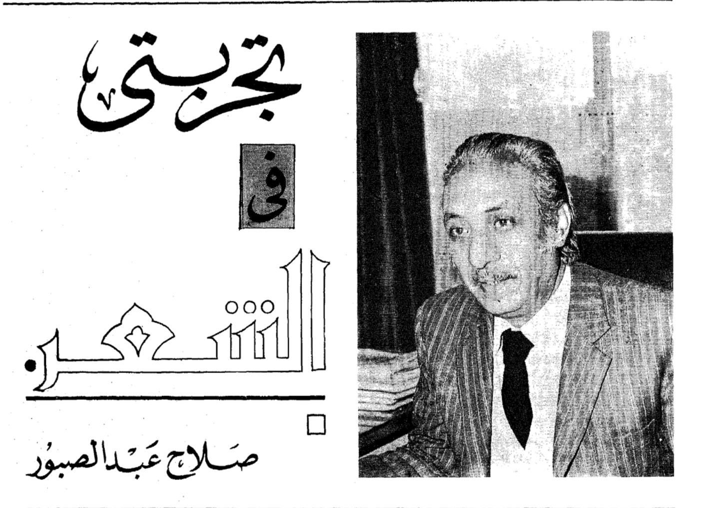
ـ ثم تطالعنا بعد ذلك **ثلاث عشرة شهادة** من معاصرى صلاح ، الذين ارتبطوا به شخصيا ، أو بأدبه ، أو بهما معا ؛ وفيهم الشعراء والنقاد والفنانون التشكيليون والمخرجون المسرحيون وكتاب المسرح والكتاب الصحفيون ، كل منهم يكتب شهادته عن صلاح من زاوية رؤيته الخاصة . وفضلا عن القيمة التاريخية لهذه الشهادة فإنها تدل على تنوع عالم صلاح وخصوبته وتشعبه فى اهتمام طوائف مختلفة من الناس .

وماذا بعد ؟

هناك عرض لجوانب من أدب **صلاح عبد الصبور** فى الكتابات الإنجليزية والكتابات الفرنسية ؛ وهناك عرض لرسالتين جامعيتين تناولتا بعض أعمال **صلاح عبد الصبور** بالدراسة ، فضلا عن ببليوجرافيا تشتمل على ما كتبه صلاح وما كتب عنه ، نرجو أن تكون مسعفة لكل الدارسين فيما بعد .

□ التحرير





تجربتي في الشعر

صلاح عبد الصبور

قلما تتاح الفرصة للشاعر فى حياتنا المتعجلة اللاهثة أن يخلو إلى نفسه ؛ وهذه فرصة سانحة كى أحاول أن أحدثكم عن مسار تجربتى الشعرية .

أنتم تعلمون أن الشعر العربى قديم العمر ؛ وقديما قال الجاحظ إن عمر الشعر العربى ، يسبق الإسلام بحوالى قرنين من الزمان ؛ فمعنى هذا أن هذا الشعر الآن يجاوز ستة عشر قرنا ، أو الفا وستمائة سنة ؛ ومعنى هذا أيضا أن تراثا شعريا واسعا قد أبدع فى هذه العصور المتلاحقة ؛ وأن هذا التراث الشعرى هو الذى يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومنهج فى تذوق الشعر وفهمه ؛ فالشاعر ـ فيما أرى ـ ينمو أساسا من التراث ، والشاعر يحمل تراثه الشعرى فى باطنه ، ومن هذا التراث الشعرى يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر.

ولست أزعم أن الشعر العربى الكلاسيكى ـ إذا نظرنا إلى الفترة التى امتدت منذ الجاهلية إلى القرن الرابع أو الخامس الهجرى . وهى فترة ازدهار الشعر العربى ـ يعد شعرا مختلفا عن غيره من الشعر الكلاسيكى الذى أبدعته مختلف الأمم ؛ فهو قريب مما نعرفه من شعر اللاتينية . وشعر أوروبا فى عصورها الأولى . كان مجال الشاعر العربى هو مجال المعلم والخطيب والمرشد ، بل أحيانا المتفلسف والحكيم . وحين نشأ الشعر العربى نشأ فى بيئة صحراوية تتناثر فيها بعض المدن . وكان الشعر يلقى فى المحافل ، حيث يجتمع الناس . ومن شأن الشعر حين يلقى فى المحافل أن يكون جهيرا عالى النبرة ، محافظا على إيقاعات صوتية واضحة ، وموسيقى محكمة ، بحيث تشترك الأذن مع القلب والعقل فى الاستمتاع به . فهو شعر يعتمد فى تناقله على الرواية ؛ بمعنى أن المعرفة بشكل عام ، كانت تنتقل من جيل إلى جيل . مروية محكية ؛ ولو كان الشعر مطلقا لما أمكن حفظه واستيعابه وروايته من جيل إلى جيل . ونحن نعرف

نص المحاضرة التى ألقاها الفقيد الراحل فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة . فى خريف ١٩٧٩ .

أن النقاد العرب الأقدمين ـ حين كانوا يبغون تمييز قصيدة أو تعيينها ـ كانوا يعمدون إلى إطلاق اسم قافيتها عليها . فيقال ميمية فلان أو بائية فلان أو غيره من الشعراء . ذلك أن هذه القافية المتواترة فى آخر البيت . فضلا عن الإحكام الموسيقى الشديد فى البيت . كانت تعين على حفظ الشعر وروايته من جيل إلى جيل . دون الحاجة إلى تدوينه .

ومن الواضح . تاريخيا . أن رواية الشعر وتدوينه قد بدآ بعد أن استوى الشعر العربى وتوضحت معالمه وأشكاله الفنية، والموسيقية وما يتصل منها بالصورة الشعرية . كل ذلك كان قد استقر فى الجاهلية المتأخرة وفى صدر الإسلام . فحين ابتدأت الرواية وابتدأ أيضا تدوين مجموعات الشعر الأولى . مثل المفضليات وغيرها . كانت الصورة الشعرية قد استقرت وأصبحت تقليداً متوارثا . من هنا نستطيع أن نقول إن شعر العصر الأموى وشعر العصر العباسى كان نسجا على نفس المنوال . أو كان استعمالاً لنفس القيم الصوتية والصورية التى استقرت فى وجدان الإنسان العربى .

وفى عصور الخلافة الإسلامية والبلاطات الإسلامية كان الشاعر يصرف غالب همته وجزءاً كبيرا من مقدرته الشعرية إلى كتابة شعر المدح . الذى كان يُلقى فى البلاط . ويتوجه بطبيعة الحال إلى الأذن كما يتوجه إلى القلب والعقل . ومن هنا كان لابد أن يحافظ على جهارته ونسجه الموسيقى المحكم .

ولقد جدت حياة حديثة فى الشرق العربى عندما دخلت الحملة الفرنسية مصر فى أواخر القرن الثامن عشر ، وتوالت بعد ذلك لقاءات عديدة بأوروبا ، كان بعضها ثقافاً وبعضها عسكرياً وبعضها الآخر لقاء عقلياً بين نمطين من التفكير : النمط الأوروبى الذى نشأ فى ظل الثورة الصناعية وفى ظل الأفكار المحدثة التى غزت أوروبا فى القرن الثامن عشر ، وفى ظل النزعة الإنسانية ومحاولة تحكيم العقل وغيرها من الأفكار التى عرفتها أوروبا بعد عصر النهضة . وقد التقى هذا النمط بنمط التفكير العربى الساكن الكلاسيكى ، المُقلِد للقرون المزدهرة الأولى للحضارة العربية . وقد نشأ عن هذا اللقاء أشياء كثيرة ، لعل بعضها أضرّ بالإنسان العربى ، إذ أن هذا اللقاء كان مواجهة عسكرية فى معظم الأحيان . ولكن يجب أن نتذكر أنه من خلال هذه المواجهة العسكرية استطاعت التيارات الفكرية والأدبية الكثيرة أن تشق طريقها إلى العقل والوجدان العربيين ، فليس كل لقاء بين حضارتين إحداهما قوية متيقظة والثانية ضعيفة متقلبة ـ ليس كل لقاء من هذا القبيل بالضرورة ضرراً كاملاً ، بل لابد أن ينتج عنه كثير من الخير ، خاصة فى المجالات العقلية والفكرية ، إذ أن الفكر قادر على النفاذ إلى عقول الآخرين . وهو إذ ينفذ ، يثير لوناً من التصدى والمقاومة ، ثم محاولة لتركيب أفكار جديدة من خلال لقاء الأفكار القديمة والأفكار الوافدة .

ولو نظرنا فى مجال الأدب لوجدنا أن هذه الحضارة قد استنبتت ألواناً جديدة من التعبير الأدبى لم يعرفها التراث العربى . فهى قد استنبتت المسرح مثلا . فقد انتقل المسرح من أوروبا إلى مصر وإلى الشرق العربى فى أواسط القرن التاسع عشر ، وكان معظم هذا الإنتاج المسرحى ترجمة أو تمصيراً لبعض المسرحيات الشائعة فى ذلك الزمان فى أوروبا ، وبخاصة المسرح الشعرى لراسين وكورنى وشكسبير وموليير أيضا فى كثير من الأحيان .

واستنبتت الحساسية العربية كذلك فن الرواية . وينبغى ألاّ نقع هنا فى الخلط ونقول إن الرواية عُرِفَتْ عند العرب ، فالرواية التى عرفت عند العرب هى الوريث أو الشبيه بالملحمة فى التاريخ الأدبى الأوروبى ، ولكن الرواية التى كُتبت فى أوروبا عندما نشأت الطبقة المتوسطة وانتشرت الصحف ، وهى الرواية التى عرفناها فى القرن الثامن عشر فى أوروبا ، تختلف عن «الرواية الكلاسيكية» التى نعرفها فى التراث العربى ، مثل سيرة عنترة بن شداد أو سيرة الهلالية أو غيرها من السير ، التى يجدر بنا أن ندعوها سيراً ، وفاء لطبيعتها ونشأتها ووظيفتها فى المجتمع العربى القديم .

ومجمل القول إن الرواية أيضا قد استنبتت ثم أصبحت الفن الأدبى الأثير عن كثيرين من القراء ـ كما نجد الآن ـ برغم أنها ليست نبتاً عربياً أصيلاً . ومازال المجال مفتوحا لاستنبات ألوان أخرى من التفنن الأدبى فى بيئتنا العربية ، نتيجة لهذا النزوع إلى النقل أو الاقتباس ، مثل السيناريو السينمائى ، أو السيناريو التليفزيونى ، أو الدراما الإذاعية ، أو غيرها من ألوان التعبير الفنى والأدبى .

لم يكن من الممكن أن يحدث كل هذا التأثير فى مجال هذه الأنواع الأدبية وألا يتأثر الشعر أيضاً لقد تأثر الشعر كذلك ، بمعنى أن حساسية جديدة وجدت عند الإنسان العربى ، ولم يعد موروثه هو الموروث العربى الكلاسيكى فحسب ، بل امتدت دائرة



الموروث لتشمل ألوانا أخرى من الإبداع الأدبى . ونحن نعرف أن حركة الترجمة الشعرية ازدهرت بشكل ما فى ثلاثينيات القرن العشرين . ومن يراجع بعض الدوريات الأدبية فى هذه الفترة . مثل مجلة أبوللو أو غيرها من المجلات . يجد أن هناك كثيرا من الترجمات لقصائد عُرفت فى زمانها . مثل ترجمة أشعار لامرتين . وليالى ألفريد دى موسيه . وبعض أشعار وردز ورث وكوليردج . وبعض الأشعار الرومانتيكية الأخرى . وخاصة الإنجليزية والفرنسية .

أُضيف إذن موروث جديد إلى موروث الشعر العربى عن طريق الترجمة والقراءات المباشرة للشعر الأجنبى فى لغته . ويقدم هذا الموروث الجديد فهماً لدور الشاعر يختلف عن دوره فى موروثنا العربى الكلاسيكى . وهو دور المعلم والإنسان الناجح . وإلى حد ما صحفى العصر .

وعندما نقرأ النقائض لجرير والفرزدق والأخطل وهى ـ فيما أرى ـ الجانب الحى الجدير بالدراسة من التراث الشعرى العربى فى عصر الأمويين . نجد أن النقائض هى فى ظاهرها خلاف بين مجموعة من الشعراء . ولكنها فى جوهرها خلاف بين قسمين من العرب . والخلاف يتجسد فى هذه المجموعة من الشعراء وهم يعبرون عن انتماءاتهم كما تعبر الصحافة الحزبية فى زماننا هذا ، فهم يتراشقون بالاتهامات . ويحاول كل منهم أن يدحض حجة الآخر ورأيه . ولو نظرنا ـ أيضا ـ إلى شعر الفرق الإسلامية فى العصر الأموى لوجدنا الكميت والسيد الحميرى يمثلان الشيعة . والأخطل يمثل الدولة الحاكمة . إنهم جميعا يقومون بدور يشبه دور صحافة العصر الحديث . وهذا الدور الذى كان يقوم به الشاعر ليس هو دوره الأصيل الذى نما الشاعر من خلاله . ولكن نظرا للظروف السياسية والاجتماعية التى عاشتها الدولة العربية كان لابد أن يكون لذوى الفصاحة ـ والشاعر بعامة إنسان فصيح ـ دور فى هذه الحياة . وكان دورهم عادة هو دور المدافع عن سلطة ما أو هيئة تنازع السلطة حقها .

وقد أنتج الموروث العربى أيضا الشاعر الناجح . أعنى الشاعر الذى يستطيع أن يتكسب بالشعر . وكان القدماء أحيانا يقولون إن شاعراً مثل العباس بن الأحنف ـ مثلا ـ فى العصر العباسى شاعر مجيد . إلا أنه ينقصه أنه لا يمدح وأنه لا يهجو . ومعنى ذلك أن حقلا كبيرا من حقول الشعر لم يستطع هذا الشاعر أن يطأه . وهناك كثير من الشعراء العرب الذين خرجوا عن هذه القاعدة وانفردوا بذواتهم . ولكن يظل التيار العام هو تيار الشاعر المادح الهاجى . الذى لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عما يريده جمهوره منه ، فقد كانت القاعدة البلاغية أن لكل مقام مقالا . وأن الشاعر هو الذى يستطيع أن يخاطب الناس بما يريدونه منه لا بما يريده هو منهم . الشاعر ـ إذن ـ صوت فنيت ذاتيته فى جمهوره . وهذه الحقيقة هى ما نستخلصه من قراءة التراث العربى جملة . برغم أن هناك ـ كما قلت ـ كثيراً من الشعراء العرب الذين تمردوا ـ جزئياً أو كلياً ـ على هذه القاعدة . وانصرفوا فى الغناء إلى أنفسهم . مثل شعراء الغزل فى العصر الأموى . أو بعض شعراء العصر العباسى . مثل العباس بن الأحنف أو أبى العلاء المعرى فى أواخر العصر العباسى . أو غيرهما من الشعراء الذين انصرفوا إلى ذواتهم . وعنوا بالتعبير عن صوتهم الخاص . لا عن صوت المجموعة . لقد أضيف إلى الموروث العربى مورث جديد . يتمثل فيما وصل إلينا من تراث الرومانتيكية الأوروبية . وما ترجمه العقاد لوليم هازلت . وما نشره ميخائيل نعيمة فى كتابه المبكر « الغربال » . وما استطعنا أن نتعرف عليه من التراث الشعرى الأوروبى . وأنا هنا استعمل كلمة موروث بمعنى Tradition ، وهو المعنى الذى أشار إليه ت . س . إليوت فى حديثه عن الموروث والموهبة الفردية . هذا الموروث لم يكن لينتزع الشاعر العربى من عروقه أو من جذوره . ولكنه كان جديرا بأن يثير حوارا بينه وبين الموروث الشعرى القديم .

إن هذا الموروث يقول . وبخاصة الموروث الرومانتيكى . إن الشاعر يعبر عن نفسه ، عن حساسيته ، عن نظرته إلى عصره ، عن مواجهته النفسية وأحواله العاطفية . وهذا ما نخرج به من قراءة الموروث النقدى الرومانتيكى . إذن لقد أعطى صورة أخرى للشاعر تختلف عن صورة الشاعر القديم . وهذه الصورة نجدها فى الكتابات الشعرية العربية فى ثلاثينيات هذا القرن ، نجدها عند إبراهيم ناجى وعند على محمود طه وعند غيرهما من شعراء هذه الفترة . فإذا انتقلنا إلى أفق أرحب نجدها عند إلياس أبو شبكه أو عمر أبو ريشة أو غيرهما من شعراء العربية . ولقد ولدت صورة جديدة للشاعر . هذه الصورة الرومانتيكية هى صورة الإنسان الحزين ، الإنسان الذى لا يستطيع أن يصل إلى تصالح مع عصره أو مع زمنه ، هى صورة الإنسان الذى يخرج إلى الخلاء لكى يناجى نفسه أو يتأملها ، هى صورة الإنسان عاكفا على نفسه ، يريد أن يفهم أسرارها ، هى صورة الإنسان المفرد متكلما . لم يعد الإنسان إنسان جماعة ـ كما كان الشاعر العربى القديم ـ ولكنه الشاعر وقد أصبح إنسانا مفردا يتحدث بصوته الخاص .



وأعود إلى ما سبق أن أشرت إليه وهو وسيلة التلق . وكيف يتلقى الجمهور صوت الشاعر .

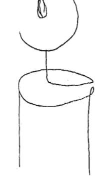
وقد ذكرت فيا سبق أن الجمهور فى التراث العربى كان يتلقى صوت الشاعر مجتمعاً . وأنا عندما أتحدث إلى جماعة لابد أن أرفع صوتى . وأن أجعل لكلماتى معنى وإيقاعاً ونبرا خاصاً فى الكلام . فى حين أننى لو تحدثت حديثاً مفرداً إلى نفسى أو إلى صديق من خلصائى فلابد أن يكون صوتى هادئاً . إذ أننى أريد أن أصل إلى عقله وقلبه عن طريق أذنه وليس العكس . الشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن ، ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتى المحكم ومن التقفية . لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ وديوان من الشعر فإن القارئ ينظر فى صفحاته ويقرؤها متمتماً أو بدون صوت ، إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجهير العالى للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة فى أذنه وفى نفسه . هو يريد لونا من الإيقاع الهادئ الذى يهمس إليه . دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة .

ولو استعرضنا مجموعة الشعر العربى التى صدرت منذ الثلاثينيات من هذا القرن . وأرجوا أن تهتم الدراسات التى تعتمد على الإحصاء بهذا الجانب ، أقول لو استعرضنا ما صدر فى هذه الفترة لشعراء مختلفين لوجدنا ـ مثلا ـ أن معظمها قد تحلل من القصيدة ذات القافية الموحدة . وعندى شاهد على ذلك فى شعر على محمود طه مثلا .

فعلى محمود طه لا يلجأ إلى القصيدة ذات القافية الموحدة إلا إذا أراد أن ينظم قصيدة سياسية فى غرض سياسى . كتحية لزعيم من الزعماء ، أو التأريخ أو الاحتفال بعيد من الأعياد . ولكنه فى قصائده الشخصية أو العاطفية يلجأ إلى أسلوب المربعات والمخمسات والمزدوج ومعنى هذا أن القافية تتغير فى القصيدة . وهذا التحلل من القافية الموحدة كان إشارة إلى أن القافية ستصبح ـ خلال عقد أو عقدين من الزمان وفى معظم ما يكتب عنصرا عفويا غير ملزم . وكان أيضا مشيراً إلى سمة من سمات ما نسميه بالشعر العربى الحديث ، سمة أخرى تظهر أيضا فى شعر على محمود طه باعتباره فى طليعة من مثلوا هذه الحركة . وهى اقتصار استعماله للأبحر الطويلة على القصائد التى يتوجه بها إلى أغراض سياسية ، أما إذا أراد أن يتحدث عن ذات نفسه وينظم فى أغراض أخرى فإنه يلجأ إلى الأبحر القصيرة . أو إلى مجزوات الأبحر . وما قلته عن على محمود طه يصح أن يقال عن إبراهيم ناجى وعن محمود حسن إسماعيل من شعرائنا المصريين .

لقد وضح ـ إذن ـ اتجاهان . الاتجاه الأول يتمثل فى استعمال مجزوءات الأبحر أو الأبحر القصيرة فى الموسيقى الشعرية ، والاتجاه الثانى هو استعمال الأشكال الشعرية الثنائية أو المربعة أو المخمسة لا القصيدة الموحدة . وكان ذلك كما قلت خلال الثلاثينيات والأربعينيات . قبل أن تنشأ حركة الشعر الجديد . ولا شك أن هذا الإناء الشعرى قد اتسع الآن . فبدلا من القافية الموحدة أصبح هناك لون آخر . وبدلا من البحر بكل إيقاعاته . الثمانية أو السداسية . أصبح البحر رباعى الإيقاعات . وربما لم يكن كل هذا كافيا للتعبير عن الحساسية الشعرية الجديدة . وهى التى تقول إن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم . وليس صوت إنسان يخاطب جماعة . ولذلك نشأت حركة الشعر العربى الحديث . ولا أريد أن أشير إلى بدايات الحركة ، لأنه لا يهم فى أى حركة شعرية «من بدأ» بقدر ما يهم «من أعطى» فى هذا الشكل الجديد .

والمبتكرون للشكل الجديد كثيرون جدا ، فإلى جانب شيبوب هناك على أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم . والحقيقة أنا لا أشغل نفسى بالسؤال عن متى كتب هذا الشكل ، ولكن حدث أن جيلا من الشعراء يملكون المقدرة الشعرية والنبض الشعرى كتبوا فى هذا الشكل . بدءا من أوائل الخمسينيات فى العراق وسوريا ومصر وغيرها من أنحاء العالم العربى . وأصبح هذا الشكل شكلا متميزاً ، خاضعا ـ كذلك ـ لألوان كثيرة من التجديدات . كذلك أصبح لكل شاعر من هؤلاء الشعراء رؤيته للحياة ، ولكل منهم طريقته فى تركيب الصورة الشعرية ، ومدخله الخاص إلى فهم الشعر أو إلى الإمساك بالشعر ، لأن الشاعر يسعى جاهداً إلى أن يقبض على الشعر من خلال بحثه عنه . وهناك دائما لكل شاعر تصور خاص للشعر ، وهذا التصور هو ما يجعل لشعره مذاقا معينا .



أما تصورى الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات . فالشعر هو صوت إنسان يتكلم ، مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية ، لكى يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس ، فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والخيال . وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التى يستطيع بها فى كلماته أن ينقل قدراً من الحقيقة الإنسانية التى يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس . ولكن لابد أن يكون للشاعر فرديته أو وحدانيته . ولابد أن يكون للشاعر صوته الخاص

واستعماله الخاص للغة . لأن اللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم ؛ فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ، ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج فى أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة .

وهناك قضية تثار دائماً حول دور الشاعر الاجتماعى . وهى قضية طرحها عصرنا ؛ وأنا لا أريد أن أمضى فى هذه القضية إلى غايتها ؛ فأنا أرى أن للشاعر دوراً اجتماعياً بالضرورة ، ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الشعرية فالشعر ـ أو الفن بشكل عام ـ ليس مسخرا لأحد من الآلهة فى مجتمعاتنا . والآلهة كثيرة : الدين والسلطة والوطأة الاجتماعية أى المجتمع نفسه .

أريد أن أقول إن قضية الالتزام ليست قضية جديدة على الإطلاق ، بل هى أقدم القضايا التى طرحها الشعر والفن بمجرد وجودهما . فأفلاطون يشير إلى قضية الالتزام وإن لم يسمِّه التزاماً ، إذ أنه يوصى بإخراج الشعراء من المدينة الفاضلة ، إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية . وإن جميع الأديان ـ عندما بدأت رسالاتها ـ حاولت أن تفصل بين الشعر والإنسان ، وحاولت أن تسخر الشعر والأدب للترويج لها ، سواء أكان ذلك عن طريق كتبها المقدسة أو عن طريق حوارييها . كذلك فإن جميع الأنظمة الشمولية ، مهما رفعت من أعلام ، سواء أكانت قومية متطرفة مثل النازية ، أو أممية مثل الماركسية ، أو غيرها ، تحاول جميعها أن تُدْخِل الفن فى نطاق رؤيتها الخاصة ، وتعتبر كل ما يخالف هذه الرؤية فناً ضاراً . وأى دارس فينا للتراث العربى يعلم أن الشعر الذى قيل خلال فترة النزاع بين الرسول عليه السلام وبين خصومه السياسيين قد استبعد منه ما قاله الخصوم ، فلا نجده فى الروايات . فالرقابة الأدبية إذن قديمة جداً .

لقد أعاد سارتر طرح قضية الالتزام ، وكان فى طرحها مرتبطا بظروف معينة . فهو قد أخرج الشعر من قضية الالتزام بشكل عام ، ونص على أن الالتزام للنثر فقط ، على أساس أن الشعر فن إيقاعى ليس له دلالات . وهذا إهانة للشعر فى الواقع . إن سارتر عندما طرح قضية الالتزام فى فرنسا ، بعد الحرب العالمية الثانية بهذا العنف ، كان دافعه الأساسى هو تجريم بعض الأدباء الفرنسيين الذين تعاونوا مع النازى فى أثناء فترة الحرب ، وإبراء صفحة البعض الآخر ، ممن التحقوا بالمقاومة . لكن هل يعنى هذا أن الشاعر لا مسئولية عليه ؟ إن الشاعر يتحمل قدرا كبيرا من المسئولية ، ولكن مسئوليته إزاء ضميره أولا .

الشعر أيضا فن نوعى ؛ بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة فى التعبير . وتصور أن الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانيه الأخرى ، التشريعية مثلا ، أو الابتكار الهندسى أو العلمى ، يعد محض خلط فى مناهج الرؤية إلى الأشياء . والشعر ينمو من داخل التراث الشعرى ؛ والحوار الذى يدور فى نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعرى وبين العالم . وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعرى كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعده شاعرا . لذلك نجد أن كثيرا من القصائد حسنة الأغراض والأهداف لأنها تعبر عن معان نحبها جميعا ، كأن يكتب شاعر قصيدة مثلا عما يجرى فى الشرق الأقصى ، تدور حول هجرة سكان كمبوديا وشقائهم ومعاناتهم ؛ أو أن يكتب شاعر آخر عن فرض المستغلين سيطرتهم على المستغلين . إن هذه الأغراض لا تبرر إطلاقا عد القصيدة جيدة ، بل لا يدخل فى اعتبارنا على الإطلاق كنقاد أدب وكمتذوقى شعر ؛ لأن القصيدة لا يشفع لها غرضها ، وإنما يشفع للقصيدة ما تحققه فى مجال التجربة الشعرية .

ويبقى أن نطرح سؤالا هو : هل هناك شعر ضار ؟ بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس النفع والضرر للإنسان . وهل نستطيع أن نقول إن أشعار أوفيد أو أشعار أبى نواس التى يتحدث فيها عن شذوذه الجنسى ، أو أشعار بودلير التى يرسم فيها صورة مسرفة فى قتامتها للجمال الأنثوى وللجمال الكونى بشكل عام ؟ فهل أضرت هذه الأشعار بالإنسانية ؟ لا أظن أننا نجرؤ على القول إن هناك شعرا ضارا ، ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة فى النفس التى تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو غيرها ؛ فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى فى النفس ؛ منطقة بهيجة ، تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء ، وأن توفق بينها . إنها تلك المنطقة التى تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا لتكون ما نسميه بالحساسية الإنسانية ، وعندما يلتئم شمل النسيج الشعرى أو التراث الشعرى أو القراءات الشعرية كلها فى نفس المتذوق ، تتكون لديه رؤية بعينها ، فقارئ التراث العربى إذا قرأ شعر أبى نواس وقرأ أبا العلاء لا يحس أنه يقرأ فى عالمين متناقضين بل عالمين متكاملين . فأبو نواس يعبر عن وجهة نظر الإنسان المبتهج بالحياة ، وأبو العلاء يعبر عن وجهة نظر الإنسان المتشائم الكاره للحياة ، ولكن كليهما ، فى نهاية الأمر ، يتحاور مع الآخر داخل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التى نسميها حساسية الإنسان . لهذا لا أجرؤ على القول إن هناك شعرا ضارا بهذا المعنى .



أعود إلى مناقشة فائدة قراءة التراث الشعرى والاقتراب من عالم الشعر . إن هذه القراءة تساعد على تكوين الحساسية الإنسانية ، وإدراك المعانى وفهم الإنسان . ويزعم بعض النقاد أن الطبيعة لا مبالية ، ولا معنى لها ، وأن الفن هو الذى يضفى عليها المعنى ؛ فالغابة لا تثير فى أنفسنا ما تثيره لوحة تصورها ، وربما ترجع رؤيتنا واستمتاعنا بجمال الغابة إلى لوحة شاهدناها فى زمن مبكر .

إننى لا أريد أن أذهب إلى هذا المدى ، ولكنى أعترف أن قراءتى مثلا لمسرحية عطيل لشكسبير جعلتنى أقدر على فهم عاطفة الغيرة .

إذن فالمعانى الإنسانية يوضحها الاقتراب من عالم الشعر والفن بشكل عام .

الشعر أيضا لا يروج لما اصطلح على تسميته بالفضائل ، ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم ؛ وهى كلمة أعلى من الفضائل قدرا وأوسع مدلولا ؛ فالفضائل متغيرة وزمنية ، أما القيم فثابتة ، بمعنى كونها أكثر رسوخا فى النفس من الفضائل . وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمنها وظروفها ، فى حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم . فالحق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها ، تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية . ولعل هذه القيم هى التى ترسخ فى أذهاننا من حصيلة قراءتنا للتراث الشعرى والأدبى بشكل عام ، أما أنا ، ابن العالم المعاصر . فأجمل هذه القيم فى الصدق والحرية والعدالة .

إن للشاعر دوراً أخلاقيا . وكذلك فإن لكل الفنون غاية أخلاقية بالمعنى الأشمل للأخلاق ؛ فلا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب ، بل بمقياس الجمال والقبح ، بحيث يصبح الكذب قبيحا والصدق جميلا ، ويصاحب رقىّ الحاسة الجمالية رقى مماثل فى الحاسة الأخلاقية . والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدار صدق الشاعر فيها مع نفسه ، حتى لو لم نتفق معه فى موقفه الأخلاقى ؛ إذ أن تعبير الشاعر عن عذاباته فى صدقه مع نفسه يرسخ فى أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس . وليس رذيلة الفعل اللا أخلاقى الذى يتحدث عنه .

وإذا تحدثت عن الشعر والتصوف أقول إننى أحب التجربة الصوفية ؛ ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية . إن كتابة قصيدة هى نوع من الاجتهاد ، قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب . كذلك قال الصوفيون إن الإنسان يمضى فى طريق الصوفية ، يجتهد ويتعبد ، ولكنه قد لا يهبط عليه شئ أو لا يفتح عليه بشئ . وهذا الفتح ليس إلا تنزلا من الله .

كذلك تقترب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية فى محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء . بغض النظر عن ظواهرها . إن التشابه فى واقع الأمر كبير جدا ، وفى اعتقادى أن الأديان فى تجلياتها الكبرى هى التصوف ، ذلك لأن الدين إذا اقتصر على العبادات الشائعة والمعاملات اليومية ، دون محاولة الاقتراب من جوهر الحقيقة ، أصبح لونا من ضبط السلوك الإنسانى . لكنه يجب أن ينتقل إلى مرحلة أعلى حتى يصبح لونا من الطمأنينة النفسية أو السكينة . وهذه المرحلة هى ما عبر عنه المتصوفون المسلمون والمسيحيون واليهود والهندوك . وقد رأيت منهم الكثير . وكل هؤلاء يحاولون الوصول إلى إدراك الحقيقة الكونية العليا .

وإذا كان لى فى النهاية أن أتحدث عن إضافتى الخاصة إلى الشعر العربى فإننى أوثر أن أترك هذا للنقاد ، ولكنى أستطيع أن أشهد ملامحى فى عشرات الشعراء الشبان . وهذا قد لا يرضينى كما قد يتبادر لبعض الناس ؛ فأنا أحب لمن بعدى أن يقرؤنى مفتشين عن عيوبى ، وأن يحاولوا أن يتجاوزونى أنا وجيلى .

لكننى أعتقد أننى أضفت فى مراحل مختلفة بضعة أشياء : أولها هو اصطناع لهجة الحديث الشخصى الحميم فى القصيدة الشعرية ، على نحو أفقد القصيدة العربية كثيرا من خطابيتها الزائفة . وثانيها إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفنى ، بحيث يخرج قارئى بأن لى وجهة نظر فى الحياة والكون . وثالثها إضافتى فى المسرح الشعرى ؛ ولعل هذا هو أهمها جميعا . ولقد اخترت القالب الكلاسيكى لمسرحيتى الأولى «مأساة الحلاج» ، وكانت تعتمد على فكرة «سقطة البطل» الإغريقية . وبعد ذلك تعددت بى الاتجاهات . ففى «ليلى والمجنون» كان جزء من التجربة لغويا ، وكان السؤال الفنى فى المسرحية هو : كيف نستطيع أن نروض الشعر لأمور الحياة اليومية ؟ . وفى «بعد أن يموت الملك» . ومن قبلها «الأميرة تنتظر» ، لجأت إلى عالم الأساطير ، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير ، بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعلى عبرت فى مسرحياتى ، وبخاصة «مأساة الحلاج» ، عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقيا لا تشوبه شائبة . وهو الإيمان بالكلمة .

صلاح عبد الصبور

و أصوات العصر

□ شكري محمد عياد

فى تلك السن التى يضج فيها الأهل من شقاوة ابهم . ويتنهدون ارتياحاً عندما يستريح البيت من شره . لولا خوفهم ـ إن كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية ـ أن يجلب عليهم من المتاعب خارج المنزل أكثر مما يسبب لهم من صداع إذا بقى محبوساً بين جدرانه . فى تلك السن يوجد أطفال يفزعون الآباء بهدوئهم ونزعتهم الشريرة إلى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه ليجده متوارياً فى ركن مهمل من البيت وفى يده كتاب لا يشد إليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فإذا انتبه إلى الواغل الذى لا حيلة له فى دفعه . ارتبك بين الحجل والقلق والسخط . ودعا الله فى سره ألا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبى المسكين سيظل ـ فى أغلب الظن ـ مشدوداً طول عمره إلى تلك الأصوات البعيدة التى يسمعها من خلال الكتب . ولعله أن يصبح كاتباً أو شاعراً . لأنه فتح ـ دون أن يدرى ـ باب تلك الحجرة المحرمة التى تحدثنا عنها قصص ألف ليلة وليلة . ولكنه لا يغيب فى ذلك العالم السحرى ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظا بالمفتاح فى جيبه . يتردد بينه وبين العالم المعهود . لا يستمرئ لذة الحلم . ولا تطيب نفسه بملابسة الواقع . فهو بينهما فى أمر أشد من الندم ، إنه فى عذاب دائم .

أما إذا غنى الفتى أشواقه الهائمة ، وآماله الضائعة ، ومثله المنهارة ، فسيدخل فى تجربة أخرى أشد غرابة ، فقد أصبح هو نفسه «كلاماً » . وهو يتأمل هذا الكلام كما يتأمل صورته فى المرآة . وكما يخطر له خاطر أشبه بالجنون وهو يتأمل ذلك الخيال : من هذا ؟ لمن هاتان العينان أو هاتان الشفتان أو هذا الأنف الأقنى أو المفلطح ؟ ـ ينظر إلى شعره أو نثره بمزيج من الدهشة والإنكار ، ولكنه لا يتهم نفسه بالجنون ، لأن هنا حقيقة لاشك فيها . وهى أن هذا الشئ الذى يسميه قصيدة أو قصة أو تمثيلية . أو لا يعرف كيف يسميه . شئ له كيان مستقل عن كيانه . وهنا يصبح ناقداً لنفسه . كما تتغير طريقته فى القراءة . فيصبح قارئاً ناقداً . ومن النقد ـ التأمل فيما يقرأ ـ ينتقل بسهولة إلى التأمل فى الحياة والأحياء . فربما داعب الفلسفة . وربما سماه الناس فيلسوفا .

حدثنا **صلاح عبد الصبور** عن هاتين المرحلتين من حياته . فيما حدثنا به من «**حياتى فى الشعر**» . وفى تقديمه للقصائد التى اختارها لعلى محمود طه . ثم فى المقالات التى نشرها فى مجلة «**الدوحة**» القطرية سنة وفاته («**مشارف الخمسين**») . وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءاته الواسعة فى النقد والأدب العالميين فى عدد من الكتب : «**ماذا يبقى منهم للتاريخ**» . «**أصوات العصر**» . «**قراءة جديدة فى شعرنا القديم**» . «**وتبقى الكلمة**» . «**مدينة العشق والحكمة**» . غير أننى لا أريد بهذا المقال أن أكتب دراسة عن نقد صلاح عبد الصبور ـ وإنه لجدير بدراسة مستقلة ـ إنما أريد أن أساير الصبى ابن العاشرة ، الذى كان يبكى مع مجدولين وسيرانو دى برجراك ، فى حواره الذى لم ينقطع مع أصوات العصر من لدن شب إلى أن مات .

فقد اتُهم **صلاح عبد الصبور** ـ كما اتُهم **العقاد** من قبل ـ بأنه «**حكّاء**» يردد ما يقرأ من كلام الغربيين . بل كانت التهمة التى رمى بها **صلاح** أشنع ، فقد رمى **العقاد** بأنه ناقل معلومات . يعرّب ما فى دوائر المعارف الإنجليزية . أما صلاح فكانت تهمته أنه يفرض على الشعر العربى حساسية الغربيين ـ أى أنه لم يعرّب بعض المعلومات . ولكن حاول أن يغرّب روح الشعر العربى نفسه .

وليس الغرض من هذا المقال دفاعا ولا جدلا . ولكنه يرمى إلى تقديم استقراء متكامل لمادة هذه الدعاوى . وعلى القارئ ـ بعد ـ أن يستخرج الحقيقة بنفسه .

ـ ١ ـ

لم تكن الصورة التى قدمتها فى صدر هذا الحديث ـ صورة الصبى العاكف على قراءاته الساذجة ـ مجرد إضافة قصصية لتحلية المقال . ولكنها كانت إشارة إلى الامتزاج الذى يشعر به الكاتب الأصيل ـ منذ تفتح وعيه ـ بين عالم القراءة وعالم التجربة . ويبدو أن هذا الامتزاج كان قويا بصورة خاصة لدى **صلاح عبد الصبور**. **وأرجو أن يسمح لى القارئ بأن أورد هنا نتفة من ذكرياتى الشخصية عنه : فى إحدى أمسيات الجمعية الأدبية المصرية جاءنا صلاح مهموماً يسترهمه ـ كعادته ـ بالضحكة المرة . وقال إن صديقاً من أهل بلدته جاء إلى القاهرة منذ أيام ليعرض نفسه على أطبائها . وظهر أنه مريض بمرض خبيث . وأن أيامه فى الدنيا أصبحت معدودة . وعلمنا أن هذا الصديق كان رجلاً من أصحاب الحرف ـ لا أذكر الآن حرفته بالضبط ـ يهوى الأدب . وأنه أرشد صلاحاً فى قراءاته الأولى . ويخيل إلىّ الآن ـ وما أدرى إن كان حقيقة أخبرنا بها شاعرنا أم ظنا ظننته ـ أنه المسئول عن معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبى وأبى العلاء . فقد كانت العلاقات الشخصية غالبا ما تجر عند صلاح علاقات ـ ولا أقول قراءات ـ أدبية . هكذا عرّفه بدر الديب بإليوت . وعرّفه عبد الغفار مكاوى بِرلكه .** وعرفته «**صديقة كريمة**» ـ كما يقول ـ **بييتس وأودن** . كما قدمته «**صديقة كريمة**» أخرى إلى عالم الروائى الأمريكى **ولم فوكنر**.

ولو غير صلاح قال عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبته شريدا فى مدينة الأدب . لا يعرف أين يتجه . حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو امرأة طيبة) من أهل المدينة . ولعل صلاحا ـ فى صدقه ووداعته ـ لم يكن ليخشى أن يرمى بهذه التهمة قدر خشيته من تهمة أخرى هى فى رأيه قاصمة الظهر ونهاية الوجود . تهمة الكذب . أما الحقيقة فهى أنه كان طلعة حريصا على ألا يفوته شىء . محباً عميق الحب للحياة . يعرض نفسه بشجاعة لكل مؤثراتها . دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء . ومن ثم فهو يشخص الأشياء كما يشيِّئ الأشخاص بطريقة تلقائية ـ على ما يبدو ـ ثابتة فى أصل تكوينه . إن كل شخص عرفه صلاح فى حياته . مفكرا أو إنساناً . أصبح «**شيئاً**» له قيمة معينة فى هذه الحياة . يفتح عهداً أو يطوى عهداً ؛ وكذلك كان لكل موجود من موجودات الطبيعة . أو مخلوق من مخلوقات الإنسان . وجود شخصى . أعطى أمثلة قليلة : قصيدة «**الشمس والمرأة**» فى ديوانه «**تأملات فى زمن جريح**» ، قصيدة «**أغنية للقاهرة**» فى «**أحلام الفارس القديم**» . وصفه النثرى للمدن الأمريكية ـ مع أنه أقرب إلى الريبورتاج الصحفى ـ فى مقالته «**سياحة ثقافية فى أمريكا**» . («**وتبقى الكلمة**») .

وقد انطلق صلاح فى معظم «سياحاته الثقافية» معتمدا على نفسه . كالسائح الغريب الذى يسير وحده مستكشفا فى مدينة يعلم أنها استكشفت قبله ملايين المرات أو بلايينها . ولم يقتصر فى هذه السياحات الثقافية على الأدب والفكر . بل ضم إليهما الفن التشكيلى أيضا . وأغلب الظن أنه اعتمد فيه على زياراته للمتاحف العالمية . على الرغم من علاقاته الوثيقة بكثير من الفنانين .

إن الحوار يتم غالبا بين شخصين . ووجود ثالث هو أمر مرتبك فى الفن والفكر كما هو فى الحياة . لذلك كان صلاح يؤثر أن يلقى كاتبه أو شاعره على انفراد . يقول فى تذييل مسرحيته «**مسافر ليل**» :

«منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحى العظيم (يوجين أونسكو) فى مسرحية الكراسى . حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهرى . وماكاد العرض ينتهى حتى كنت قد نويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم . وسعيت إليه من خلال معظم أعماله . وكتبت فى مذكراتى الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة أونسكو كان من أحلى الاكتشافات التى عرفتها فى حياتى . وأضفته إلى ذخائرى كما أضفت شكسبير وأبا العلاء المعرى وتشيكوف من قبل . ولست أعنى بالاكتشاف أنى كشفت سرا . ولكنى أعنى أنى فهمت هؤلاء السادة العظام فهمى الخاص . واستطعت أن أقترب منهم بحيث بدا لى منهم جانب عرفته بنفسى وآثرته دون أن أستهدى بحديث النقاد والمفسرين . لقد حدثونى حديثاً مباشراً وودوداً من خلال إبداعهم العظيم »

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأزمان والمسافات . فقد كانت بالضرورة علاقات متخيّرة . ولم يكن يستهدى فى اختياراته إلا بذلك الصوت العميق فى داخله . ربما كان ذلك الصوت كامنا فى نفس الصبى ابن العاشرة . الذى طالما هرب إلى ركن من الدار الريفية ليبكى مع أبطال المنفلوطى ؛ وربما كانت فى أعماق ذلك الصوت الطفل رواسب كثيرة من القرون الخالية . بعضها يصله بتجارب قومه . وبعضها يصله بتجارب الإنسانية كلها . ولكن ذلك الصوت الطفل . الغفل . كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثيراً عندما اختلفت عليه شتى المؤثرات ؛ وكان من الممكن أن تتلف أوتاره إن لم تتعهده القراءة المستمرة بالصقل والتهذيب . بعبارة أخرى : إن «**التشكيل**» الذى عنى به شاعرنا . ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئا يتعلق بالصفة الشعرية وحدها . لابد أن يتناول صميم الفكر أيضا . ونحن لا نسبق بهذا الحكم . ولكننا نفترضه ابتداء . لأنه يمثل خط النمو الطبيعى لدى كل قارئ ذكى . وبينما نستقرئ المؤثرات الفكرية المختلفة التى تعرض لها **صلاح عبد الصبور** . نمتحنها فى ضوء هذا الغرض ؛ فإن وجدناها لديه مستكملة متناسبة الأجزاء . **فى معرض شبيه بأصولها . فهو ناقل لاحظ له من أصالة** . أما إن وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية والعاطفية والعملية فى نسيج واحد ، بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة من اضطراب وتشتت ، بل اختلاط أو تناقض أحيانا ، **فهو شاعر مفكر** . وهو قبل ذلك : **شاعر أصيل** .

ـ ٢ ـ

لم يكد الصبى الريفى يخرج من بيضة **المنفلوطى** حتى دفع فى أسر

رجلين كان تأثيرهما الفكرى فى عصرهما وقومها أعظم بكثير من تأثيرهما الفنى . أما أولها فهو اللبنانى **جبران** . الذى لم يكن تمرده على البلاغة التقليدية إلا جزءاً من تمرده على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية . يقول صلاح إنه قرأ له « **الأجنحة المتكسرة** » و « **الأرواح المتمردة** » .

ولعله . حين بكى مع سلمى كرامة وحبيبها كما كان يبكى مع أبطال المنفلوطى . أعجب بشجاعتها أيضا . ولعل قصة « **خليل الكافر** » قد بعثت فى نفسه شيئاً من التمرد لا الإشفاق فحسب . وقاده **جبران** إلى **نيتشه** . وهو بعد مراهق فى الخامسة عشرة . فقرأ « **هكذا تكلم زرادشت** » فى ترجمة **فليكس فارس** . ولابد أن تأثير هذا الكتاب العاصف لازمه زمنا طويلا . ولعله لم يزايله قط . وتستطيع أن تعد قصائد فى ديوانيه الأولين . « **الناس فى بلادى** » و « **أقول لكم** » ألقى عليها **زرادشت** ظله الكثيف (« **الناس فى بلادى** » . « **الملك لك** » . « **الحرية والموت** ») . **ويتحدث صلاح فى سيرته الأدبية « حياتى فى الشعر »** حديثا ملؤه الإعجاب عن **نيتشه** وكتابه « **هكذا تكلم زرادشت** » . وينقل فقرات من مقدمة ترجمة إنجليزية حديثة لهذا الكتاب . يدفع صاحبها عن نيتشه تهمة الأبوة الروحية للنازية والعنصرية . ويعقب عليها بجملة حرّية أن يتعلم منها الكثيرون درساً فى أدب الكتابة : « **هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة . التى سعدت بها كما يسعد الإنسان بتبرئة صديق على لسان محام ذرب اللسان . قال ما لم يستطع أن يقله . مزوداً بأسانيد القانون** » . والحق أن صلاحاً قلما نقل آراء دارس أو ناقد ، فهو يؤثر أن يتحدث عن الجانب الذى « اكتشفه » وأحبه فى كاتبه أو شاعره . ولكنه كان هنا فى حاجة إلى كلمة دارس الفلسفة . أما الجانب الذى اكتشفه فى نيتشه فقد ظهر فى تلك القصائد التى ذكرناها . ولعل الأهم أنه تسرب فى نسيج شعره . فى تلك السخرية المرة التى ظلت تزداد لمعانا خلال دواوينه ومسرحياته .

لم يستطع **زرادشت** أن يتعايش بسلام مع الإيمان الساذج فى قلب الصبى الريفى الذى حاول ذات مرة أن يصل إلى حالة من الوجد الصوفى عن طريق الإفراط فى العبادة . لقد حمل الديوان الأول قصيدة واحدة على الأقل . عبرت عن هذا الإيمان الساذج تعبيراً حلواً يعيد إلى الأذهان أغانى « **طاغور** » فى « **جيتنجالى** » . هى قصيدة « **أغنية ولاء** » ، وقصيدة أخرى لعلى لا أخطئ فهمها حين أقول إنها تعبر عن الأسى لفقد ذلك الإيمان هى « **الإله الصغير** » . على أن الشاعر ـ ربما تبعا لنصيحة **زرادشت** ـ لم يستطع أن يتصور نفسه سوبرماناً أو فى طريقه لأن يكونه . ربما كانت « **أقول لكم** » صدى « **لزرادشت** » نيتشه أو « **نبى** » جبران . ولكنها صدى ضعيف . ولا أتحدث هنا عن قيمها الشعرية . بل عن لون من الثقة يوحى به العنوان . إذ يشير إلى العبارة التى ترددها الأناجيل « **الحق أقول لكم** » . وفى القصيدة . عدا ذلك . نحات من سيرة السيد المسيح . ولكن الشاعر يقول فى المقطع الأول منها :

« وأعلم أنكم كرماء
وأنكمو ستغتفرون لى التقصير... ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب
لأنى لو قعدتُ بمحبسيَ لقضيت من سغبِ
ولست أنا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل
يناغيه مغنيه
وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه .

بل إنه فى إحدى قصائد هذه الفترة يخلق صورة « البطل الضد » لصورة الشاعر النبى ، صورة القط الأليف المقرور :

وسنجلس فى الركن النائى قططين أليفين
مقرورين
نتحسس ما أبقت أيام الذل على وجهى المكدود
وعلى خديك من الألم الممدود .

وصورة القزم الودود :

« ماذا يهب العريان إلى العريان
إلا الكلمة
والجلسة فى الركن النائى .. قزمين ودودين
صغرا صغرا .. حتى دقا
فى قلب العاجز ماذا يلق العاجز إلا الحب المعتل ؟
(« ياعجمى ياعجمى الأوحد »)

ويبدو أن صورة « البطل الضد » قد أعجبته . ولاسيما أنه رآها لدى كاتب عربى معاصر . « اكتشفه » كما اكتشف غيره . وقال عنه فيما بعد إنه كان « سباقا » إلى خلق هذا النموذج الذى شاع فى الرواية الحديثة . وهو **إبراهيم عبد القادر المازنى** . ولم يزل هذا « **البطل الضد** » يراوح شاعرنا ويغاديه حتى سرى فى دمه وخامر روحه . ولعل التناقض الكبير فى تجربته النفسية ـ تناقض صاغ منه فنه الرائع المر ـ هو أنه ظل موزع القلب والروح بين السوبرمان والبطل العدمىّ .

وقد قادته سياحاته الثقافية إلى المادية الجدلية أولاً . ثم إلى الوجودية (التى تدين بالكثير لمعلمه الأول نيتشه) ، ورست به أخيراً عند لا أدرية العبث . ولكن العجيب أنه فى أثناء هذه التحولات كلها كان يقتدى **بالمتصوفة** . ويحاول أن يتعلم من **إليوت** ، وكان الأولون يمثلون إيجابية الروح . والثانى يمثل إيجابية العقل . فكلاهما يعبر ـ بطريقته ـ عن إيمان بالمطلق . فى حين كان طريق المادية الجدلية هو طريق النسبية والانغماس فى التاريخ . وهو طريق يمكن أن يؤدى بسهولة إلى الوجودية **(وقد اقترنت المادية الجدلية والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصرى عبد الصبور ـ اقرأ مثلاً « تجربتى الشعرية » لعبد الوهاب البياتى) . ولم تكن فلسفة العبث أو اللامعقول فى حقيقة أمرها إلا إيغالاً فى النسبية . ووصولاً بها إلى حالتها الحدية .**

إن ـهم عبد الصبور الثقافى الذى عرف عنه ونضحت به كتاباته . لم يكن ترفاً أو زينة أو تعاليا على الخلق . ولكنه كان يعنى أن ثمة أسئلة تحيره . وأنه كان ينتجع مختلف الآفاق بحثاً عن جواب لها . وبما أنه لم يهتد قط إلى جواب مريح . فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد . أما طبيعة هذه الأسئلة فقد يظن . للوهلة الأولى . أنها كانت ميتافيزيقية خالصة .

تدور كلها حول أقانيم الميتافيزيقا الأبدية : الله والكون والإنسان ، وهذا وهم يَلْصق بكثير من الآثار الأدبية ، والفكرية ، وواقع الحال أن الإنسان ـ ولو كان شاعراً أو فيلسوفا ـ لا يُترك أبداً هادئ البال يفكر فى سر وجوده على هذا الكوكب ، ولكن الأسئلة التى تتلظى فى كيانه تنبع دائماً من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات أحق الناس أن يكون إحساسه بهذا الواقع عميقا ودقيقا وحادا . وأوغل من ذلك فى الوهم القول بأن مشاعر الحزن والملل والسأم مستوردة من الغرب المهترئ البالى (**إليوت بالذات**) ، وكأن شرقنا العربى قد خلا من أسباب الحزن ! وليس هذا مجال القول المفصل ـ ولا أوانه ـ فى الدلالات الحية ، الزمانية والمكانية ، لشعر صلاح عبد الصبور . وإذا كان صوت شاعرنا فى التعبير عن هذا الحزن قد أشبه صوت إليوت ، فإن حزن عبد الصبور يزال حزن مثقف مصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وأظن أن قراءه من الإنجليز لن يخطئوا نبرته الخاصة . نعم إن عبد الصبور اختار أن يتحرر من المصطلح الشعرى القديم (**بتعبير بدر الديب**) ليستمد من تراث ثقافى أوسع ، أو جهد فى توسيع إطاره الشعرى (**بتعبير مصطفى سويف**) بحيث دخلت فى معانيه معان طرقها الشعراء الغربيون . وليس من العسير على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات أن يحصى عدداً قليلاً أو كثيرا من هذه الموافقات ، على طريقة نقادنا القدماء فى إحصاء السرقات الشعرية ، ولكن هذا البحث لا يمكن أن يؤدى إلى حكم على قيمة الشعر نفسه ، فهذا الحكم يتطلب أدوات أخرى . ويهمنى أن أشير فى هذا المقام إلى البحث المتقن الذى نشر فى العدد الماضى (**فصول ٤ ، يوليه ١٩٨١**) **عن «أثرت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث»** ، فقد حرص كاتبه **ماهر شفيق فريد** على أن ينبه ، فى ثنايا إحصائه للموافقات عند **صلاح عبد الصبور** وغيره ، إلى أن التقاط نتف المعانى ـ أو اختطافها ـ من هنا وهناك يفسد الشعر ، وأن الأثر المعتبر فى النقد هو ملمس الحساسية الشعرية ، على نحو ما نجده عند **صلاح عبد الصبور** .

وإذا كان الزمن هو الحكم الأخير فى جدوى مثل هذا التغير (كما أشار الكاتب فى ختام مقاله) فإن النقد يستطيع ـ على الأقل ـ أن يشير إلى موقعه فى مغامرة الشاعر كلها . والمقال الحاضر يلتزم ـ قاصدا ـ جانبا واحدا من هذه المغامرة ، وهو الجانب الثقافى ، مكتفيا بالإشارة إلى عمق ارتباطه بالمشكلات الحيوية التى عاش **صلاح عبد الصبور** ومات وهو فى صراع معها ، ومن ثم يمكن أن يعد مدخلاً مناسبا لدراسة أدبه . وليس أكثر من ذلك . وإذا كانت روحانية المتصوفين المسلمين وعقلانية **إليوت** الفنية (ومن خلالها كل الكلاسية الجديدة) مضافا إليهما الشئ الكثير من تعاليم **نيتشه** (ولاسيما عقيدة السوبرمان وعقيدة تجدد الخلق) قد اجتذبت الشاعر فى صباه ومطلع شبابه ، ولازمته إلى آخر عمره ، دون أن تقدم له مخرجاً من المأزق الذى يعيشه المثقف العربى فى هذا العصر ، فقد اتفقت ـ على الأقل ـ فى أنها جعلت «الشعر هو قدره وخلاصه :

«أنا مصلوب والحب صليبى
وحملت عن الناس الأحزان
فى حب إلهٍ مكذوب
لم يسلم لى من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدنى
لأفر إليها من صخب الأيام المضنى
إن تجفُ فجفوة إدلال لا إذلالِ
أو تحنُ ... فيا فرحى غَرِّد ! يانعمة أيامى عودى
يافيروزة !
يا أصحابى ! يا أحبابى !
حيوا مولاى الشعر
سلمت لى ـ من عقبى أيامى ـ الكلمات .»

(«أغنية خضراء»)

ولهذا جعل عنوان سيرته الأدبية «**حياتى فى الشعر**» (أحب أن أفهم هذا العنوان على كل الوجوه التى تحتملها العبارة لغويا ونحوياً) . وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية على أن «**إيمانه الشعرى**» ـ إن صح هذا التعبير ـ كان يصطدم بواقع كالح ، ويعرَّض كل يوم لامتحان عسير . ومن هنا أخذت صورة «**البطل الضد**» (الفارس المنهزم ، المغنى المأجور ، المحتال) تنمو إلى جانب صورة البطل (الشاعر النبى) ، التى لم تزل تتضاءل . وإذا جاز أن نصف هذه العناصر بأنها «ثوابت» فى سيرة عبد الصبور الأدبية فإن رحلاته المستمرة ، من الماركسية إلى الوجودية إلى العبثية ، كانت هى «التغيرات» التى دلت على حاجة هذه «الثوابت» إلى دعامات من الخارج . وسنرى ـ فى الأقسام التالية من المقال ـ أن عبد الصبور كان يستعين بكل دعامة من هذه الدعامات ليتجاوز أزمة فكرية معينة ، فإذ عادت الأزمة إلى الظهور فى شكل جديد بحث عن دعامة أخرى . هذ تشبيه نسوقه للعناصر الثابتة والمتغيرة فى تكوينه الفكرى ، وربما ساقتنا إليه كلمة «الثوابت» ، فلكى نلغى المعانى غير المقصودة فى هذا التشبيه نسوق تشبيهاً آخر مختلفا : إن هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بالعدة التى يحملها المسافر لرحلة طويلة ، وما نسميه «**المتغيرات**» كان كالزاد الذى يتزود به فى كل مرحلة .

ـ ٣ ـ

كانت المرحلة الأولى هى المرحلة **الماركسية . وقد بدأها عبد الصبور** قبيل تخرجه (١٩٥١) ، ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول («**الناس فى بلادى» ١٩٥٧**) ، وأخذت فى الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثانى («**أقول لكم» ١٩٦١**) ، ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة غابرة . ويبدو أن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض «**المثقفين اليساريين**» وأكثرهم ، فى ذلك العهد ، لم يكونوا على حظ كبير من «الثقافة» ، بل كانت «**الثقافة» فى قاموسهم** سبّة . ومازلت أذكر قول واحد من زعمائهم عن أحد الناس ، وقد أراد أن يذمه : «**إنه مثقف بكل عيوب المثقفين**» . **وقد ردد عبد الصبور** هذه النغمة فى قصيدته «السلام» :

«وهناك فى ظل الجدار يظل إنسان يموت
ويظل يسعد ، والحياة تجف فى عينيه ، إنسان يموت
والكتب والأفكار مازالت تسد جباها وجه الطريق
وجه الطريق إلى السلام» .

ولاشك أن كلمة «**السلام**» التى رددها عبد الصبور فى هذه القصيدة وغيرها من قصائد الديوان ، قد ضمنت لديوانه الأول استقبالا حسناً لدى مثقفى اليسار ، الذين كانوا - فى ذلك الوقت - قادرين على أن يفرضوا على خواء الحركة الثقافية معايير جديدة سُوِّيت على عجل ، تربط الأدب بالصراع الطبقى والكفاح السياسى ، وتذوب غراماً فى الطبقات الشعبية ، وتلعن البورجوازية ولاسيا الصغيرة ، التى كانوا جميعاً من أبنائها ، عدا أفراداً ينتمون إلى الطبقات الغنية التى أخذت تشعر بتزعزع مركزها منذ أواخر الأربعينيات . ولعلنا لا نبعد عن الصواب إذا قلنا إن فريقاً كبيراً منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية - ظاهرة التمرد على سلطة الأب ، التى تأخذ عند بعضهم صورة أشد ابتذالا ، تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم - أكثر من كونها ظاهرة سياسية ، وإن كان من المسلم به أنهم شعروا - أكثر من سائر الطبقات - بوطأة الظروف الاقتصادية فى أثناء الحرب العالمية الثانية . ولكن الديوان استطاع أيضا أن يظفر بإعجاب مثقف حقيق قلما يمنح إعجابه لشئ ، وهو **بدر الديب** الذى كتب مقدمة للديوان عامرة بالأفكار ، وكان هو صاحب الأشعار السيريالية الغامضة التى نسبها عبد الصبور (سهوا بالطبع) إلى **محمود أمين العالم** . كما كان أول من عرف عبد الصبور بشعر **إليوت** ، لا اسمه فحسب (فقد كان اسم إليوت على رأس الأسماء التى تنطق فى أروقة كلية الآداب - حتى قسم اللغة العربية - كما تطلق الرقى ، وينتظر منها أن تطلق شياطين الشعر والنقد ، بدون حاجة إلى أى جهد آخر . وكان شاعرنا قد أفاد حقاً من قراءاته لإليوت وغيره من الشعراء الإنجليز ، وقد أقر له **لويس عوض** بإتقان فن «البالاد» أو القصة الشعرية ، كما أشار **بدر الديب** - فى مقدمته - إلى أن اعتماد الشاعر للمصطلح الشعرى الجديد (يعنى به - غالبا - قالب الشعر الحر) قد أتاح له أن يغترف من تراث الشعر الأوربى . ولكن لا **بدر الديب ولا لويس عوض** أشارا إلى القالب المرسوم لنهايات كثير من القصائد ، وهو يشبه النموذج الذى أوردناه : فإما أن يكون فضحاً للبورجوازية المجرمة وثقافتها المتعفنة وإما أن يكون تبشيراً بغد أفضل .

على أن رضى مثقفى اليسار لم يكن ليدوم طويلا . لقد كان فى وسعهم أن يتجاوزوا عن إعجاب الشاعر الشاب **بإليوت** ، ومحاولة أن يقتبس منه بعض أسرار الصنعة الشعرية ، إذ إنهم كانوا قد أصدروا حكماً على الشاعر الإنجليزى اطمأنوا إليه وفرغوا منه ، وهو أنه فنان عظيم وإن كان مفكرا رجعيا . أما الذى لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل شاعرنا الراسخ إلى الحزن . لقد كانت النظرة المتشائمة الحزينة - فى فلسفتهم النقدية المرتجلة - علامة لا تخطئ على ميول الشاعر البورجوازية الدفينة . ومع أن شاعرنا - كما سبقت الإشارة - كان يختم بعض قصائده بنغمات متفائلة فإنها لم تكن - بالضبط - نغمات نضالية . هل كان يرضيهم - مثلا - قوله فى ختام قصيدته «**لحن**» :

«ورفاق طيبون
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح وحيد»

فربما كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر الذى يتحدث عن رفاق بروليتاريين (ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم) يبشرون بعالم جديد (يولد فى العتمة) ، ولكن لاشك أن النزعة البورجوازية الرومنتيكية المترسبة فى أعماقه هى التى جعلته يصور هؤلاء الرفاق «**خفافاً كالنسم**» ، و«**وديعين كأفراخ حمامة**» ، بدلاً من تصويرهم أبطالاً إيجابيين . ومن الحقائق المكررة أنه ضمن هذه القصيدة بيتين يقول **بدر الديب** إنه أخذهما «**بنصهما تقريبا**» من **إليوت** (يشير إلى هذين السطرين فى «أغنية حب الفرد .ج . بروفروك» :

إنى لست الأمير هملت ، ولا يناسبنى أن أكونه
إنى نبيل فى حاشيته - واحد ينفع
ليكبر الموكب ....

والحقيقة أن عبد الصبور تصرف فيهما تصرفاً غير قليل) مستثيراً بذلك تراث **إليوت** الشعرى . ولكن كان يجب التنبيه أيضا إلى أن قصيدة إليوت نفسها لاتستثار على سبيل التضمين بل على سبيل المناقضة . فمعروف أن قصيدة **إليوت** تصور محباً تافهاً متحجرا ، ينتمى إلى طبقة أرستقراطية ، على حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير يتحرق شوقاً إلى العدالة ، ويضحى من أجلها بكل شئ حتى نور عينيه . لقد حاول الشاعر الشاب الطيب القلب فى هذه القصيدة وغيرها (ولا يتسع المقام هنا للإكثار من الأمثلة) أن يترجم القولة النقدية المبهمة «**إليوت فنان عظيم ولكنه مفكر رجعى**» إلى عمل ، فاستعار قوالبه الفنية المتقدمة وملأها بمضمون تقدمى . لم يكن هناك ما هو أكثر منطقية من هذا . ولا أدرى : أهى الأمانة التى عرفت عنه ما جعله يأتى بهذا النقل الواضح بالنسبة لأى إنسان قرأ **إليوت** ولو مترجماً ، حتى يدل على منابع فنه ، **أم** حاسته الفنية - حتى ولو كانت غير واعية . فقد أثبت فى هذا الديوان نفسه أنه فنان أصيل قادر على أن يمتح من أغوار تجربته **وفطرته** وحدهما ، وحسبه قصيدتا «**طفل**» و«**ولاء**» - هدته إلى أن نقل سطرى **إليوت** إلى سياق مضاد لسياقها الأصلى يكسب القصيدة الجديدة طابع النقيضة ومذاقها اللاذع ؟ قد يكون هذا أو ذاك ، أما افتراض أنه تورط فى اقتباس خاطئ ، طمعا فى أن يوصف باتساع الثقافة (كما زعم بعض النقاد) فاتهام لا مسوغ له .

ومرة أخرى ألاحظ أنه لا **بدر الديب ولا لويس عوض تنبها إلى مغزى هذه المحاولة . وأفترض أن ذلك راجع إلى أنها أغمضا أعينهما عن التناقض الذى وقع فيه الشاعر حين أراد أن يحشر ذاتيته فى القالب الايديولوجى . ولعله من الظلم أن أحاسبهما على هذا الإهمال وأنا أنظر إلى الديوان من وراء ربع قرن تقريبا . فى حين أنهما كانا يكتبان عنه وقت**

صدوره . وإذا كان الناقدان الألمعيان اللذان تبنيا الديوان قد فاتهما ملاحظة الجهد الصادق الذى بذله الشاعر ليصهر إيمانه الفني وإيمانه الاجتماعي في بوتقة واحدة (أو لعلهما تجاهلاه إيثاراً للسلامة من كل الجوانب ـ ولهما العذر؟) فمن باب أولى ألا يتنبه إليه الماركسيون المتشددون . وهم أصحاب الصوت الجهير في تلك الآونة . وألا يستوقفهم من الديوان إلا نبرة الحزن الغالبة عليه . التي كانت ـ بحسب معاييرهم ـ شديدة الخطورة حقا . لأنها سمة فارقة بين الأدب الرجعي والأدب التقدمي .

وأكاد أوقن بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه **بدر الديب** ومقال أستاذه لويس عوض شاكراً وسعيدا . دون أن يشعر أنهما شاركاه في الهم الذى كان يؤرقه . ولعل ذلك زاده شعوراً بالوحدة واستسلاماً لها ؛ فقد وجد فيها نوعاً من اللذة المرة . لأنها كانت تشعره بالتميز والاستيحاش في آنٍ معا . وقد عرفته في تلك الآونة . ولم أزل ألقاه بعدها في الحين بعد الحين . دون أن يطلعني على دخيلة نفسه . إن كان يطلع على دخيلة نفسه أحدا . وكان بشوشاً ودودا . «ووديعا كفرخ حمامة» . ولكني كنت أحسّ أنه يعطي الحياة الخارجية أقل ما يمكن من وقته وباله . وكان واضحاً لكل من يعرفه أن حياته هي حقاً في الشعر .

وإخاله أفاق يوماً فرأى أنه أعطى الماركسية ما لم يعطه أحدا أو شيئاً قط : معبوده الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسيين قد أخذت في التراخي عندما كان يعد ديوانه الثاني . وربما كان تمجيد العمل وذم «**الفلسفة الميتة**» في قصيدة «**موت فلاح**» أثارة من عقيدته الماركسية . وربما استوقفتك هذه الأسطر من المقطع الرابع «**الكلمات**» في **قصيدته «أقول لكم»** :

«جلّ جلالها الكلمة
ألم يرووا لكم في الشعر أن الحق قوّالْ
ولكني أقول لكم بأن الحق فعالْ
أقول لكم بأن الفعل والقول جناحان عليّان .»

ففيها تردد واضح بين تمجيد القول وتمجيد الفعل . ثم محاولة للخروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة «منا أمير ومنكم أمير» .

*

ولكنه لم يعلن القطيعة إلا في سنة ٦٩ . عندما كتب سيرته الأدبية «**حياتي في الشعر**» . ولعل القارئ لا يجد بأسا بأن أعود مرة أخرى إلى ذكرياتي الشخصية ؛ فقد تكون لها بعض القيمة . وقد تعوض ما يلحظه القارئ الفطن من افتقار هذا المقال إلى مراجعة الدوريات التي كانت تصدر في هاتيك السنوات . كما هو الشأن في الدراسات الأكاديمية المتقنة (وإن كنت أشك في قيمة هذه المراجعة في حالتنا بالذات) . أذكر من ظروف تأليف هذا الكتاب أن الشاعر العراقي **عبد الوهاب البياتي** كان في مصر آنذاك . وصدر كتابه «**تجربتي الشعرية**» . والتقيت بالشاعرين لمناقشة في ندوة البرنامج الثاني . وأبدى **صلاح عبد الصبور** حماسة شديدة لكتاب زميله العراقي . وكان السبب واضحا ؛ فقد اجتذبت الماركسية البياتي كما اجتذبت عبد الصبور . ولعل الأول كان أقل تحفظا في الانتماء إليها . ولكنه في كتابه ذاك أعلن أن «**الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها . والسياسي المحترف لصها وقاتلها**» . وهزأ **بهؤلاء السياسيين المحترفين هزءاً غير قليل . وفي تلك الجلسة سمعت من صلاح عبد الصبور ـ للمرة الأولى ـ الاسم الذى ردده كثيرا بعد ذلك . «قبيلة الشعراء»** . وليس أدل على أن صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر أكثر من حبه لنفسه ؛ من أنه ما تعرض للحديث عن شاعر أو ديوان إلا وحنا عليه حنوا لا أثر فيه للغيرة التي من أجلها قيل إن المعاصرة حجاب . وقد أتيح لي أن أشترك معه في ندوة أخرى عن ديوان **لأدونيس** . فبدا وكأنه لا يجد كلاما كافيا للثناء على منحى أدونيس في استعمال اللغة . مع أنه مخالف لمنحى عبد الصبور نفسه إلى حد كبير . ولا أظن أن ناقداً ولا تلميذاً من تلاميذ العقاد استطاع أن يجلو شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات . والإنسان ذى النفسية الخصبة المركبة . بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور في مقاله عنه («**وتبقى الكلمة**») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر **على محمود طه** مثالاً ممتازاً للنقد التفسيري من كاتب لم يكن أصلا من عشاق الشاعر المهندس . والذى يعرف ذلك لا يدهش حين يقرأ قول صلاح في المقدمة المذكورة : «**يشق على نعي الشعراء ويبكيني . بل وينفضني من أعماق ؛ وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه . ولموت إبراهيم ناجي . ولموت بدر شاكر السياب .**»

في لقائنا على كتاب البياتي قال عبد الصبور إن هذا الكتاب قد حفزه على كتابة تجربته مع الشعر كذلك . وما أشك أن عبد الصبور أراد ألا يترك البياتي وحيدا . الحق أني لا أعلم كتابا ولا مقالاً تحدث عن موقف الشاعر العربي المعاصر في صراحة ووضوح كما اتفق لكتاب «**حياتي في الشعر**» ؛ **هذا فضلا عن كونه وثيقة بالغة الأهمية عن تطور الشاعر نفسه .**

ما كاد الشاعر يبدأ في تفسير ظاهرة الحزن عنده (أو الدفاع عنها إن شئت) حتى وجد نفسه ـ بعد بضعة أسطر ـ في صدام مع الماركسيين الحرفيين ـ وليس معهم وحدهم :

«يصفني نقادى بأنني حزين . بل ويدينني بعضهم بحزني . طالباً إبعادى عن مدينة المستقبل السعيدة . بدعوى أنني أفسد أحلامها وأمانيها بما أبذره من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (في رأيه) إلى مستقبل أزهر .

«وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعاراً للخطر . ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هرباً من السفينة الغارقة . أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس . ويصرخون بملء الفم . حتى ينقذوا السفينة . أو يغرقوا معها .»

ولابد أن هذا الاستفزاز من قبل الماركسيين الحرفيين (وحتى هذا الوصف أجده كثيراً عليهم . وربما كان الأوفق أن أعود إلى تسميتهم «بالمتمركسين» **كما فعلت في مقال لي نشر في مجلة «الأدب»** سنة ١٩٥٨ . قد حفز الشاعر إلى أن يقرأ في الماركسية معتمداً على نفسه هذه

المرة . وهو يعرض آراء أحد الماركسيين المتحررين ، **روجيه جارودى** . فى كتابه «**ماركسيه القرن العشرين**» . ويعلق عليها قائلا : **إنها تعبر عن «حدث هام . وهو تواضع الماركسية الذى ألجئت إليه لكى تحتل مكانها الحق كتفسير اقتصادى لتاريخ الإنسان ، لا كنظرية شاملة ، أو كعقيدة تحكمية . أو ديانة جديدة** » .

ومؤدى هذا رفضه فكرة «**الابنية الفوقية**» . ومن ثم لا يحق لأحد أن يتكلم عن إسطاطيقا ماركسية . أو نقد ماركسى . حقا إن الماركسية قد ألقت أضواء كاشفة على الأعمال الأدبية إذ جعلتنا ندرك بعد دفعها الاجتماعى . ولكن ثمة أضواء كاشفة أخرى . نفسية وغيرها . وللفن . وراء ذلك . خصوصيته واستقلاله . بحيث لا يمكن إرجاعه إلى عناصره الإيديولوجية فحسب .

ويصبح عبد الصبور ــ وراء هذا الجدل ــ حقيقة مفزعة طالما أرقته دون أن يتمثلها بوضوح . ولكنها ستصبح . منذ الآن . مصدر قلق دائم . وعنصرا مهما . إن لم نقل إنه العنصر الأساسى فى معضلة الوجود الإنسانى كما يراها ــ أعنى مشكلة علاقة الفن بالسلطة . مهما يكن نوعها : **فرجال الفن هم أضعف الرجال حولا وأقلهم صولة . وهم لا يستطيعون حماية أرضهم بالذراع والسيف** . **وكثيرا ما يشتبه عليهم الأمر . حين نضح الضجة . فيتوهمون أنفسهم أتباعا لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهم من قبائل العمالقة** . » .

وهذه حقيقة مفزعة ، لأن رجل الفن . مادام ضعيفا . فعلى أى شئ يعتمد ؟ ويجب أن نستبدل بكلمة «**رجل الفن**» هنا كلمة «**الشاعر**» فأصحاب الفنون التشكيلية ينمون ويترعرعون فى ظل الطغاة . ولمن يبنون كنائسهم ويزينونها إلا للبابوات العظام . ولمن ينحتون تماثيلهم إلا لكبار الحكام . ولمن يلونون لوحاتهم إلا للعقائل المنعمات . والسراة الكرام ؟ وهكذا أفرد الشاعر إفراد البعير المعبّد . وحكم عليه أبداً بالتمرد . والتشرد . ولا تلتفت إلى قولهم إن الشاعر العربى استمرأ منزلة المادح المتملق . ودع مشاجرات **ابن الرومى** المستمرة مع ممدوحيه الأخساء . وانظر إلى قول **البحترى** وهو أحق الشعراء العرب بأن يدعى شاعرا مادحا :

وشرائى العراق خطة غبن ۞ بعد بيعى الشآم بيعة وكس

وعلم الله ما كان فى الشام إلا بدويا يستدر رزقه من أخلاف عنزة او شاة ، ولقد انهال عليه الثراء فى العراق من كل جانب . ولكنها صحوة الضمير . ضمير الشاعر فيه .

ولعل عودة عبد الصبور إلى الشعر العربى فى تلك الفترة نفسها . مستكشفا كعادته . كان تعبيراً عن إيمانه المتزايد بأن «**قبيلة الشعراء**» هى فى كل زمان ومكان . متميزة أبداً عن «**قبائل العمالقة**» التى لا تفتأ تترصدها وتضغطها وتلجئها إلى مضايق الحياة . إضافة إلى مضايق الشعر . وإذا كان الشاعر . منذ اختار أن يكون شاعرا . قد حكم على نفسه بالهضم والظلم . فلن يجد أسوته إلا فى الأنبياء والأولياء وأمثاله الشعراء . وبهذا المعنى فسّر كل ما يرد عليك فى شعر صلاح عبد الصبور من إشارات إلى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم . فلم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يتشبه بالأنبياء . ولكنه كان يتأسى بألمهم العظيم . وصبرهم على البلاء . واحتقارهم لمتاع الدنيا . وانفرادهم عن الناس .

وبما أن الشاعر ليس نبيا . ولكنه إنسان فيه ضعف الإنسان . مضافاً إليه ضعف الفنان . فقد ظل الصراع محترقا فى نفس شاعرنا . لقد استرد معبوده الشعر . واستطاع أن ينادى «**فيروزته**» :

«ياحبى قولى للحجاب
فلتفتح لى الأبواب ، أنا الشادى الإنسان»
(«**أغنية خضراء**»)

ولكن الأبواب لم تفتح . وكان عليه أن يعاود الرحيل .

ــ ٤ ــ

لا أظن **الوجودية** كانت غريبة عنه تماما منذ كان طالباً فى كلية الآداب . يقرأ كتب **عبد الرحمن بدوى** . ويختلف إلى «**قهوة الجيزة**» . حيث يعقد **أنور المعداوى** مجلسه . وكان **أنور المعداوى** مولعاً بذكر سارتر فى ندواته هذه . وفى تعليقاته التى كانت تنشرها مجلة «**الرسالة**» القديمة . ولعل أهم ما كان يعنيه أن يتميز عن أصحاب النزعة الواقعية الاشتراكية . الذين كانوا قد بدءوا يلفتون الأنظار إليهم . ولابد أن **عبد الصبور** اتصل بالوجودية اتصالاً أعمق حين أخذ يشارك **بدر الديب** قراءاته واهتماماته . وكان **بدر** قد تأثر الفلسفة الوجودية الألمانية على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته النهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقد الجديد والنقد الوجودى ، أخذت من الأول العناية بالبناء اللغوى ومن الثانى إبراز المعطيات الوجودية التى تكون عالم الشاعر . ولكن عبد الصبور ــ كما يبدو من كتاباته ــ بدأ يهتم بالوجودية اهتماماً أعمق حين وجد أن الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم التفسير الشامل الذى وعدت به . بل اقترفت ما يشبه الاغتصاب حين أوشكت أن تسخر موهبته الشعرية لخدمتها . ولاشك أن الصبى الذى تعود أن يعتكف ليقرأ **المنفلوطى وجبران** ، **ثم ترقى إلى قراءة نيتشه** وحلم بإنسانه الأعلى . والذى بات قائماً ذات ليلة طامعاً أن يرى الله كما سمع عن بعض الأولياء . قد عاش تجربة «**التجاوز**» حتى نخاعه ، **قبل أن يسمع** بالوجودية . ولاشك أيضاً أن حدة الشعور التى انتقلت به من الحزن الغامض إلى التألم حتى بلغت حد «النزف» ، **قد دفعته إلى التساؤل عما** يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد ــ حين أخذ يقرأ فى الفلسفة الوجودية ــ أنها غريبة عليه . وبقدر ما كانت المادية الجدلية تخلعه من ذاته وتنتزعه من توحده كانت الوجودية تعيده إلى ذاته وتعيد ذاته إليه . وكانت كلمة «**الحرية**» ، التى لا يعرف لها الإنسان المصرى ــ فى القهر العائلى والاجتماعى الذى يعانى منه طول حياته ــ معنى واضحاً ، ولكنه يحلم بها كما يحلم بشئ بعيد غامض ساحر ، بريح الشمال أو نفحة الجبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتسب فى هذا الإيمان الجديد معنى واقعياً ممكناً حين يجعلها مرادفة لمفهوم «**الإنسان**» . ولعل شاعرنا أحس هذا

المعنى حين قال فى إحدى قصائده الأولى («أطلال») :

«أسعى وراء الشمس
والشمس فى ظهرى» .

أما أوضح أعماله تعبيراً عن هذا الإيمان الجديد فهى ديوانه «**أحلام الفارس القديم**» ، ومسرحيتاه «**مأساة الحلاج**» و «**ليلى والمجنون**» . وإن كنا نجد نماذج مكتملة ـ فكراً وفناً ـ للاتجاه الوجودى فى ديوانه الثانى «**أقول لكم**» . ففى إحدى القصائد الرئيسية فى هذا الديوان («**الظل والصليب**») يصور الشاعر إحساس «**السأم**» الذى يميز الإنسان المعاصر ، وهو نقيض القلق الوجودى ؛ فإنسان هذا العصر يحيا

«... بلا ظل ، بلا صليب
الظل لص يسرق السعادة
ومن يعش بظله يمشى إلى الصليب فى نهاية الطريق» .

فظل الإنسان هو ذاته الأخرى ؛ هو وعيه بذاته الذى يحفزه إلى تجاوز هذه الذات ، انطلاقاً نحو وجود أعمق . ولكن هذا الوعى هو أيضاً سر شقاء الإنسان ؛ لأنه ينطوى دائماً على اختيار حر ، على القفز فى المجهول ، نحو «**جبال الملح والقصدير**» . والذى يختار ، يمشى إلى الصليب فى نهاية الطريق . أما الشكل الفنى الذى عبر به الشاعر عن هذه المعانى فهو شكل «التنويعات على لحن أساسى» . على أن وحدة القصيدة لا ترجع إلى هذا اللحن فقط ، بل إلى وحدة الصوت أيضاً ، أو قل وحدة المقام الموسيقى . فالصوت الذى نسمعه هنا هو صوت إنسان هذا العصر نفسه ، صوت البطل الضد . وإذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من **إليوت** ، كما استعار منه حيلاً لغوية مناسبة (**راجع مقال ماهر شفيق فريد الآنف الذكر**) فينبغى أن نلحظ فارقاً لطيفاً ومهماً : وهو أن الإطار فى «**أغنية حب المستر ألفردج . بروفروك**» مثلا هو إطار درامى كامل ، فى حين أن الإطار فى «**الظل والصليب**» لا يزال غنائيا ، بمعنى أننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذى يلبسه ، حتى ليخيل إلينا ، أحيانا ، أنه يحدثنا حديثاً مباشرا ، ولاسيما أنه يستخدم أسلوب التقرير ـ بمهارة وذكاء ـ بجانب أسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم أستطع أن أتبينه) . وهكذا نرى فن إليوت الشعرى يتعانق مع الفكر الوجودى (كما رأيناه من قبل يتعانق مع الفكر الماركسى ـ ولكن بانسجام أكبر هذه المرة) فى صوت مصرى يتقن التخابث المفضوح ، والمقصود منه أن يكون مفضوحاً ، وكأنه يقول لك : «أنت تعلم أنى أدعى ما لا أصل له ، وأنا أعلم أنك تعلم أنى أدعى ما لا أصل له ، وكلانا يعلم أننا مستمران فى اللعبة ، لأن الحقيقة لا تستحق أى اهتمام» .

وفى عدد من قصائد الديوان يكتشف الشاعر أن ثمة «محبوبين» يصلانه بالآخر : الحب والشعر («**أغنية خضراء**») . وهناك عمق التصوير الوجودى لعذاب الحب الذى هو فى الواقع صراع بين حريتين ؛ وهو عند شاعرنا يتمثل ، أوضح ما يتمثل ، فى خداع الكلمات («الألفاظ» ، «أحبك») . ففى تلك الأثناء ، عندما كان عبد الصبور يناهز الثلاثين ، عرف الحب الحقيقى ؟ أى تجاوز الذات لتلتحم بذات أخرى . فكانت هذه التجربة تجاوزاً من نوع جديد . ولعل من خلصاء الشاعر من يستطيع التحدث عن سيرة حياته فى هذه الفترة بأفضل من حديثى . ولكنى ، فى تلك الأثناء ، كنت أراه فى أوقات متقاربة ، وأستطيع أن أقرر ما أقرره عن تجاربه الشخصية بشئ من الثقة ، ويؤيدنى شعره . كانت الستينيات ، فيما أقدّر ، أحفل سنوات عبد الصبور بالإنتاج ، وأقربها ـ إجمالاً ـ إلى الهدوء والثقة ، ولعله ذاق فيها أكثر ما كان مقدراً له من السعادة . وأقدّر أن معظم قصائد «**أقول لكم**» فى أواخر الخمسينيات ؛ فقد سمعت منه مقاطع من «**أقول لكم**» نفسها ، فى داره حوالى سنة ٥٨ ، وكان وقتها يسكن قرب دار روز اليوسف التى كان يعمل بها ، وكان فى غمرة حبه الأول الذى أنتج معظم قصائد هذا الديوان . وفى تلك الأثناء كان يقوم أيضا بتجاربه الأولى فى المسرح الشعرى . وأذكر جلسة فى مقهى مع صديقنا **بدر الديب** ، وصلاح يقرأ علينا ما كتبه فى تجربته الأولى التى لم تنشر : «**طويت أوراقها لأنى وجدتنى قد وقعت فى أسر شكسبير**» ـ هكذا قال عنها فى سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث أن كتب «**مأساة الحلاج**» التى ظهرت طبعتها الأولى فى آخر ١٩٦٥ . وعلى رأس السبعينيات ظهرت مسرحية «**ليلى والمجنون**» ، وديوان «**تأملات فى زمن جريح**» (١٩٧١) . وبين «**الحلاج**» و «**المجنون**» ظهرت مسرحيتان قصيرتان : «**مسافر ليل**» و «**الأميرة تنتظر**» (١٩٦٩) . وكانت أولاهما إرهاصا بمرحلة جديدة ، مرحلة ودع فيها صلاح اطمئنانه النسبى ، وبلغ قلقه الوجودى حد الجزع . ولكن أختها «**الأميرة تنتظر**» كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفى الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية ، التى اعتمدنا عليها كثيرا فى هذا المقال «**حياتى فى الشعر**» (١٩٦٩) . ولذلك نستطيع أن نقول فى اطمئنان إن المرحلة الوجودية ، التى استطاع صلاح خلالها أن يبنى بيته على سفح البركان ، قد امتدت طوال الستينيات .

وديوان «**أحلام الفارس القديم**» هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التى يؤلف كل ديوان منها وحدة بنائية يمكننا وصفها بأنها تجربة كبيرة متصلة . ويعنى ذلك أن القدرة على «**التشكيل**» (وقد عقد له عبد الصبور فصلا كاملاً فى سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النغمات («**أقول لكم**» ، «**الظل والصليب**») إلى التصميم الذى يجمع بين الاتساع والتكامل العضوى ، بحيث يصح وصفه بأنه ملحمى ، كما توصف «**الأرض الخراب**» أحيانا بأنها قصيدة ملحمية . وكعادة عبد الصبور ينبه القارئ ، بلطف ، إلى هذا التصميم حين يقسم الديوان إلى «**كراسات**» . أذكر أن ناقدا كتب عن تكنيك الروائى الإنجليزى السويدى الأصل «**جوزيف كونراد**» أنه يمثل نموذج «**رحلة الليل**» ـ الغوص إلى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء أكثر حكمة . وأود أن أستعير هذه الفكرة (النموذج أصيل حقاً فى خيال البشر . وليس السندباد وأوديسيوس القديم والجديد إلا بعض أمثلته) لأقول عن ديوان «**أحلام الفارس القديم**» إنه «**رحلة فى الليل**» . إن «الليل» يشغل مكاناً مهماً فى عالم عبد الصبور الشعرى ، وقد أخذت هذه «التيمة» أبعادها الكاملة فى «**أحلام الفارس القديم**» (وربما أيضا فى «**شجر الليل**») . ولقد كان عبد الصبور ملهماً دائما فى عناوين كتبه ؛ ولو

قرأت قصائد هذا الديوان على أنها «أحلام» فى ليل طويل . لظهر لك ما قلت . وأكثر منه . ولكننى يجب أن أنبه إلى خطأ واحد فى «تدبير» هيئة الديوان . وهو تلك «**الكراسة الرابعة**» التى ألحقها الشاعر به . ووضع لها عنواناً «**صحائف من مذكرات مهملة**» . وهى صحائف جديرة حقاً ألا تهمل . ولكنها كان يجب أن تنتظر الديوان التالى «**تأملات فى زمن جريح**» ، فهى من واديه . وإن تكن متقدمة فى الزمن على معظم قصائده . لقد حجب الشاعر بهذه الإضافة النهاية الرائعة لملحمته النفسية العظيمة ، وكم هو جميل ومنعش للنفس أن تقف بعد أن تقرأ هذه السطور :

«صافية» **أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن**
وحينما التقينا يا حبيبتى أيقنت أننا
مفترقان
وأننى سوف أظل واقفاً بلا مكان
لو لم يعدنى حبك الرقيق للطهارة
فنعرف الحب كغصنى شجرة
كنجمتين جارتين
كموجتين توأمين
مثل جناحى نورس رقيق
عندئذ لا نفترق
يضمنا معا طريق
يضمنا معا طريق . . . »

وما أظن أن تجارب الشاعر الواقعية فى هذه الفترة كان يمكن أن تأخذ هذا الشكل الفنى لو لم يتوسط بينها فكر وجودى قادر على أن يجعل الذات موضوعاً للتأمل ومجالاً للفعل . ولعل الأصح أن نقول : إن ذاتية الشاعر وجدت الفكر الوجودى مناسباً لتعبر عن نفسها وتكتشف نفسها من خلال هذا التعبير . وليس هذا مجال القول المفصل فى تحليل قصائد هذا الديوان . فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال ، وهو التنبيه إلى المنابع الفكرية المعاصرة التى نهل منها صلاح عبد الصبور ، بالكيفية التى عرفها بها وأفاد منها حتى امتُصت فى كيانه ، ولا ننبه على المظاهر الجزئية لهذا التأثر . مما قد يُشغَل به دارسو الأدب المقارن ، ولا نفيض كذلك فى تحليل أعماله التى يجب أن تترك لدراسات نقدية متكاملة .

ولعلنا نبدى ملاحظة أولية عن «**ليلى والمجنون**» حين نقول إن المواقف الحدّية التى بنيت عليها هذه المسرحية ــ مواقف التضحية والسقوط والخيانة والاغتصاب والقتل والانتحار ــ واضحة الانتماء إلى الأدب الوجودى ، بحيث تذكرنا بمسرح **سارتر** أكثر من مسرح **إليوت** ، الذى قيل الكثير وكتب الكثير عن تأثر عبد الصبور به . ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضا حين نقول إن التأثير الوجودى القوى فى هذه المسرحية هو الذى أبعدها ــ إلى حد ما ــ عن بساطة البناء التى تعلمها عبد الصبور من إليوت وشعراء الإغريق ، وأحسن استخدامها فى «**مأساة الحلاج**» ، وهى أيضاً دراما نفسية ، ولكن شخصية الحلاج تكاد تنفرد بالفعل .

إن مسرحية «**مأساة الحلاج**» قائمة كلها على اختيار خاطئ من قبل الحلاج . وليس من المستبعد أن يقال إن الحلاج هو الذى اختار موته . فنحن هنا أمام مأساة حقا ، ولكنها مأساة متفائلة ؛ لأن عظمة الحلاج فى قبول الموت تسمو على بلادة قضاته وغباء الشعب الذى ضحى بحياته من أجله . ولولا أن نسرف فى الاستنتاج لقلنا إن ثمة انتقالاً من وجودية متفائلة فى أوائل الستينيات («**أحلام الفارس القديم**» ، «**مأساة الحلاج**» ، إلى وجودية متشائمة عند نهايتها («**ليلى والمجنون**») ، بلغت حد «**الكوميديا السوداء**» (**قارن ــ إن شئت ــ هذا الوصف الذى خلعه عبد الصبور نفسه على «مسافر ليل» بوصفنا «لمأساة الحلاج»**) .

وكان معنى ذلك أن المرحلة الوجودية أيضاً عجزت عن الوفاء لحاجة الشاعر . فلم كان ذلك ؟

إن قارئ «**حياتى فى الشعر**» يمكن أن يقول ، ولا يتحرز ، إن كاتبه مفكر وجودى ينتمى إلى نوع من الوجودية المتفائلة والمؤمنة . فهو يقرر فى مفتتحه أن تأمل الإنسان فى ذاته هو أساس كل معرفة ، راجعا بهذا المبدأ إلى قولة **أرسطو** المشهورة «**اعرف نفسك**» . ويزيد : أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته . وكل فلسفة وجودية تبدأ بتقرير هاتين القضيتين . ثم يشير إشارة سريعة إلى فكرة التجاوز أو التعالى ، وفكرة الإحالة أو العلاقة المتبادلة بين الإنسان والعالم . ويطبق مبدأى التعالى والإحالة تطبيقا ذكيا على القصيدة باعتبارها «**وجوداً**» . وهكذا يصبح وجود القصيدة ، منطقيا ، مساوياً لوجود الإنسان . ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه الصورة فإنه لا يفتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب . وقد مر بنا قوله فى ختام قصيدته «**أغنية خضراء**» : «**أنا الشادى الإنسان**» .

ويحدد عبد الصبور «**القيم**» التى يتألف منها معنى الإنسانية .

والقيمة الكبرى عنده هى «الصدق» ، لأن معناه أن يعى الإنسان وجوده فى الحياة ، ويحمل عبء هذا الوجود . ويتكلم بعده عن «الحرية» ــ التى جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه ، ولكن عبد الصبور لا يعطى معنى واضحالها ، بل يكتفى بالإحالة على بعض قصائده ، مثل «**هجم التتار**» و «**شنق زهران**» و «**ثلاث صور من غزة**» باعتبارها «**تمجيداً لهذه القيمة على المستويات المختلفة**» . والغريب أنه لا يشير فى هذا السياق إلى قصيدة مثل «**الظل والصليب**» ، وهى ــ كما رأينا ــ قصيدة مكتملة فكراً وفنا . ولعلنا نلاحظ هنا بداية التخلخل فى «**الحل الوجودى**» الذى اطمأن إليه عبد الصبور ردحا من الزمن . فالحرية الوجودية تعنى ــ قبل أية حرية سياسية ، وهى التى اقتصر عليها عبد الصبور فى أمثلته ــ اختياراً ومسئولية . وإغفال هذا المعنى ــ وما كان عبد الصبور ليجهله ــ قد يعنى أن القلق الذى يصاحب الاختيار قد اشتد بالشاعر حتى بدت له كل طرق الاختيار مسدودة . لهذا نجده يعرف «**العدالة**» ــ القيمة ، الثالثة ــ فى نظره ــ تعريفاً تقليديا ، إذ يقول عنها إنها قيمة فردية واجتماعية معا ، فهى بالنسبة للفرد «تعنى قدرته على رؤية الأشياء فى مكانها الصحيح ، وإصدار الحكم المحايد عليها . وهى فى المجتمع محط تقدمه ، وصمام أمنه» . وكلا التعريفين يُبهم مفهوم العدالة

كل الإبهام . حتى يجعله صالحا لأن يدعيه كل فرد وكل نظام .

لقد كتب صلاح عبد الصبور فى دراسته عن على محمود طه :

« وإذا كان لكل إنسان فلسفة ... . وكان لكل شاعر فلسفة أيضا . فإن بعض الشعراء يهربون من أنفسهم ومن فلسفتهم حرصا على أن تتسع دائرة جمهورهم . وأن يحتفظ شعرهم بصفائه الساذج . الذى يستطيع أن يتوجه إلى الجماهير الساذجة فيكون فى ذلك دمارهم ... (الشهرة العامة هى الدمار العام) كلمة رائعة من كلمات الشاعر رلكة » .

هل كان عبد الصبور قد بدأ يدخل دائرة « **الشهرة العامة** » ؟ **نعم . ولكنه لم يتخل يوما عن فضيلة الصدق . ولم ينزل قط بمعبوده الشعر إلى ضجيج وسائل الإعلام الجماهيرية . مع أنه لم يكن بعيدا عن هذه الوسائل فى يوم من الأيام . ولكنه ـ على خلاف على محمود طه ـ صمد لمغرياتها . وبقى الشعر عنده . إلى أن خط آخر سطر . هبة من الله . وعبادة يتقرب بها إلى الله .**

وإنما انهارت وجوديته المتفائلة حين أصبح من العسير . بل من المتعذر . أن يتخذ موقفا ما . فحاول أن يستبدل بالمواقف المحددة إيمانيات مطلقة . أى أنه جنح إلى الفلسفة المثالية التى هاجمها الوجودية كما هاجمتها الماركسية . ولكنه لم يكن ليطمئن إلى هذه الحلول الفجة . ولهذا بقى القلق الوجودى . بل استحال حصارا . ولا بد أنه كان قد بدأ يستشعر هذه العاصفة المقبلة وهو يكتب « **حياتى فى الشعر** » . **فهو يقول** :

« لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع فاهتديت إلى الإنسان . وقادتنى فكرة الإنسان بشمولها الزمانى والمكانى إلى التفكير من جديد فى الدين .

« وهكذا أصبحت مؤلها . ومازال هذا موقفى الوجدانى الذى اخترته ... » (ص ٨٦)

« لقد أصبحت الآن فى سلام مع الله . أومن بأن كل إضافة إلى خبرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيها هى خطوة نحو الكمال . أو هى خطوة نحو الله . وأومن أن غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير ... » (ص ٨٧)

هذه الكلمات المتعقلة لا تنبئ بنوع من الاطمئنان فحسب . بل إنها تشى بما يشبه الجمود ... ولكن الشاعر . حين يذكر شعره . لا بد أن ينتفض انتفاضة مزعجة حقا . إذ يقول عن القيم الثلاث « **الصدق والحرية والعدالة** » :

« إن شعرى ـ بوجه عام ـ هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها . لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكينى معا .

« إننى لا أتألم من أجلها . ولكنى أنزف . »

وبهذه الكلمات نختم الفصل .

ـ ٥ ـ

عندما بلغت الأزمة هذا الحد . طفا فن **يونسكو** على سطح الذاكرة . وكان عبد الصبور قد اكتشفه وصادقه قبل خمس سنين . ورفض عبد الصبور الفكرة الرخيصة عن مسرح « **اللامعقول** » من أنه نقض لكل ما عرف فى التراث المسرحى . فقد أدرك أنه وثيق الصلة بفن الأساتذة الإغريق . وأنه جديد لم يسبق له مثيل فى المسرحية على أنه فن الحوار . بحيث أصبح الحوار المسرحى أشبه بالموسيقى .

وكانت لغة الشعر المسرحى التى أتقنها صلاح عبد الصبور من قبل جاهزة للاستعمال . وكان البطل الضد الذى طالما ظهر فى شعره الغنائى مستعدا لأن يتحول . فى القالب المسرحى . إلى كوميديا سوداء أو مأساوية .

إن ترسانة أسلحة الفنان لا ينفد مخزونها أبدا . بل تضاف إليها دائما أسلحة جديدة . وتشحذ بعض الأسلحة القديمة وتزداد لمعانا وفتكا . ومن الأسلحة التى شحذت . فى هذه المرحلة الجديدة . سلاح السخرية المرة . وصرخة الحق الشجاعة :

« وشجاعا كنت لكى أنضو
عن نفسى ثوب الزهو المزعوم
وشجاعا كنت لكى أتهاوى عريانا
أثنى ساق . أستصرخكم ...
هل تدعونى وحدى ؟
وكفاكم أنى سلمت
أم تضعونى فى لحدى ؟
. . . .
كونكمْ مشئوم
كونكمْ مشئوم . »

(« مذكرات رجل مجهول » ـ فى « **تأملات فى زمن جريح** »)

حاول عبد الصبور فى مسرحيته الأخيرة « **بعد أن يموت الملك** » . أن يستعيد شيئا من تفاؤله بالخاتمة التى يقدم فيها الممثلون حلا ثالثا تعود فيه الملكة المظلومة إلى قاعدة ملكها مستصحبة شاعرها « **الناسج لى أحلام المستقبل . المتغنى بالصبح الأجمل** » . وكأن شاعرنا يستلهم برخت ومسرحه الملحمى .

ولكنك لن تجد فى ديوانه الخامس « **شجر الليل** » إلا زهورا سوداء من الحزن والكآبة . حتى خاتمة الديوان . التى تشير إلى إحدى أفكار **نيتشه** الأكثر تفاؤلا . فكرة تجدد الخلق . مازجة إياها بفكرة نزول السيد المسيح أو ظهور المهدى المنتظر ـ حتى هذه الخاتمة لا تفتح أى باب للأمل :

« ها أنا أستدير بوجهي إليك
فابكي ، لأن انتظاري طال ، لأن
انتظاري يطول ، لأنك قد لا
تجئ ، لأن النجوم تكذّب
ظني ، لأن كتاب الطوالع يزعم
أنك تأتي إذا اقترن النسر
والأفعوان ، لأن الشواهد لم
تتكشف ، لأن الليالي الحبالى
يلدن ضحى مجهضا ، ولأن
الإشارات حين تجئ ...
تجئ إلينا الإشارات من مرصد
الغيب يكشف عن سرها
العلماء الثقات . تقول :
انتظار عقيم !
انتظار عقيم ! »

* * *

انتهى صلاح عبد الصبور . ولم ينته الصراع .

وقيل إنه لم يمت حتف أنفه . ولكن قتله كلمة طائشة من صديق قديم .

لا أدري كيف حال هذا الصديق الآن . ولكنني أرجو ألا يبتئس .

فما كان صلاح ليجزع من لقاء الموت . وهو الذي غنى للموت بعضاً من أجمل ما سمع الموت من أغنيات .

* * *

لقد كلفتني « **فصول** » من أمري عسرا . سامتني أن أكتب دراسة أكاديمية عن صلاح عبد الصبور . واللوعة عليه لم تهدأ . والدموع لم تجف . وقد بذلت جهدي لأكون علميا وأكاديمياً وموضوعيا . فعرضت الوقائع كما هي . لم أتعرض لها بإقرار أو إنكار . وأنت أيها القارئ فلست مطالباً أن تقر أو تنكر ، حسبي وحسبك أن نحني الرأس لفنه الصادق ، وأن نخشع أمام ألمه العظيم .

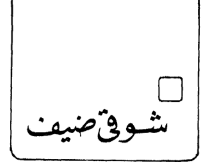
هذا بكائي عليك .

كانت عيونه أكثر انفتاحا على الحياة الدائرة من حوله ، وعلى جوهر هذه الحياة لا تفصيلاتها ، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نعرفه ، وأن نتخيله إنسانا يحدثنا ونحدثه ، وفي شعره لهجة حميمة هي البساط السحرى المحدد بيننا وبينه ، وبساطة عميقة هي البساط الممدود بين شعره وبين الأجيال .

كتابة على وجه
الريح

صلاح عبد الصبور

رائد الشعر الحر الجديد



ـ ١ ـ

حينما ظهرت حركة الشعر الحر الجديد منذ أكثر من ثلاثين عاما عارضها أصحاب الشعر التقليدى وأنصاره ، محتجين بأن نسبا لحنية متَّسِقَةً كثيرة سقطت من منظوماته ، بحيث أصبح من الصعب إدخالها فى دوائر الشعر العربى وما يزخر به من ألحان وأنغام ؛ فقد سقطت من تلك المنظومات فكرة البيت وفكرة الشطر ، وسقطت القافية المرددة ، ولم تعد تحتفظ من تقاليد الشعر العربى ورسومه إلا بوحدة التفعيلة ، فهى التى يتألف منها البيت ، أو بعبارة أكثر دقة السطر ؛ إذ تحولت منظوماته إلى سطور متلاحقة ، تطول حتى تصبح تسع تفعيلات ، وتقصر حتى تصبح تفعيلة واحدة ، فى غير نظام موسيقى . وبدا ـ بذلك ـ أن الشعر ـ فى المنظومات الحرة الجديدة خرَّ من قواعده ، لسبب طبيعى ، هو اختفاء قوانينه وسننه النغمية وانهدامها ، بحيث لم يعد باقيا منها إلا رسم واحد هو رسم التفعيلة ؛ وهو ـ وحده ـ لا يكفى لإقامة موسيقاه وأركانها التى تداعت وتهاوت . وقال أنصار الشعر التقليدى : ليس ذلك كل ما تهاوى من أركان الشعر العربى ، فقد تهاوى أيضا ركن مهم هو ركن الصياغة الشعرية ، وكان قد عمد بعض أصحاب الشعر الحر إلى اختيار بعض ألفاظهم من لغة الحياة اليومية ، وأصرّوا إصرارا على أنه لا بأس من استخدام بعض الألفاظ العامية أحيانا ، مادامت أكثر دلالة على ما يريد الشاعر نقله إلى الجماهير . وتعالت أصوات تُنادى بأن ذلك إسفاف بالشعر وهبوط به إلى معان سوقية تافهة ، ليست من الشعر ولغته الوجدانية فى كثير ولا قليل . وإنها لنقيصة كبرى ـ كما قالوا ـ أن ينحطَّ الشعر إلى لغة السوقة المتبذلة ، العارية من كل شعر وفن ، وأن يزايل لغته المصقولة الرصينة إلى لغة العامة التى لا تنميق فيها ولا روعة .

وقد كان ردُّ أنصار الشعر الحر الجديد بأن تغييرا كاملا شاملا حدث فى حياة العرب من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وحرى أن يحدث ما يماثله فى الشعر ، حتى نفكه من أغلال مضامينه العتيقة ، ونجعله أكثر مرونة وطواعية للتعبير عن حياتنا وحياة مجتمعنا وما نعيش فيه من أحداث وظروف ومواقف وملابسات . وهو لذلك ينبغى أن يَدْنُوَ منا ، وأن يكون ترجمانا صادقا عن حياتنا ووقائعها ، دون ما تعودناه فى الشعر العربى من صقل أجوف ، ومن زخرف متكلف ، يتحول إلى ما يشبه حجابا بين القارئ وما تحمل الأبيات من معان أحيانا ، دون أن يفيد شيئا فى الدلالة على دقة شعور أو رقة حس . ويقولون : أى لغة يُراد للشاعر الحر أن يستخدمها ؟ هل يستخدم لغة الجاهليين التى اتسعت بينها وبين حياتنا الآماد بحيث لم تعد تعبِّر عنها ولا تستطيع هذا التعبير ؟ أو يُراد له أن يستخدم لغة العباسيين ، وهى لغة عالم مختلف عن عالمنا الحاضر بأحداثه ووقائعه ؟ ومع ذلك فالعباسيون أنفسهم طوروا لغة الشعر ، نافذين إلى عربية مولدة جديدة ، تقوم على الألفاظ الوسطى بين لغة البدو الجافة الحوشية ولغة العامة السوقية المبتذلة ؛ وبذلك احتفظوا للغة الشعر بالرصانة الموروثة فيه ، وأضافوا إليها غير قليل من الصفاء والنصاعة والعذوبة ، بل إن من العباسيين من قصد قصدا إلى أن تكون ألفاظه ـ فى بعض قصائده على الأقل ـ قريبة قربا شديدا من لغة الحياة اليومية ، حتى تفهمها العامة فى يُسْر وبدون أى حجاب لفظى يستر عنها معانيها ، أو يخفى شيئا منها أى خفاء ، على نحو ما هو معروف عن **أبى العتاهية** وقصائده التى كانت تتغنَّى بها العامة ، ملاّحين فى دجلة وغير ملاحين .

ويؤكد انصار الشعر الحر الجديد كلامهم بأن اللغة وسيلة للتعبير . وهى وسيلة ينبغى ألا يصبح الشاعر ملكا لها ، بل ينبغى أن يظل هو الذى يملكها ويسخرها لنفسه ولغته وشعره ، وما يعبر عنه من دفقات شعورية أو وجدانية . فإن انعكس الوضع وأصبحت هى التى تملكه وتصرِّفه ، جمد الشعر وأصبح يرسف فى أغلال من المحاكاة والتقليد لصيغ الشعر السالفة ، كما حدث فى العصور المتأخرة ، إذ أصبح الشعر ضربا من الغثاء المكرر ، فى غير دلالة حقيقية على حس أو شعور ، وإنما يدل على احتذاء ومعارضة لهذا الشاعر السالف أو لذاك . فإن أضاف الشاعر إلى ذلك محسنا من محسنات الشعر عُد ذلك آية نبوغ ، والنبوغ برئ منه ، إنما هو آية تكلف مقيت ، تكلف يعجز صاحبه عن تصوير أى موقف من مواقف مجتمعه وحياته .

وحرى بالشعر الصادق أن يثور على ذلك كله ثورة عنيفة ؛ وهو حقا قد ثار على يد **البارودى** ومدرسته وممثليها من أضراب **شوقى وحافظ** ومن حاكاهم واتبعهم فى دروبهم التى سلكوها ؛ إذ نصبوا فيها أعلاما لشعر سياسى ووطنى واجتماعى وتاريخى ، مغنِّين عواطف الشعب المصرى والشعوب العربية غناءً حماسيًّا ملتهبا ، مصورين آمال الأمة وآلامها ومطامحها فى الإصلاح وفى الحياة الحرة الكريمة واستضاء **شوقى** بالآداب الغربية فنظم قصصا حيوانيا بديعا ، وعرَّب الشعر التمثيلى ومسرحه تعريبا تاما . وخلفهم جيل دعا ــ على هدى الشعر الغربى ــ إلى التجديد فى بناء القصيدة بحيث تسرى فيها وحدة عضوية دقيقة ؛ ودعا أيضا إلى التجديد فى موضوعاتها بحيث تكون حديث نفس إزاء الكون وأسراره ، والحياة الإنسانية وما يجرى فيها من آلام وآمال ، على نحو ما هو معروف عن **شكرى** وصاحبيه **المازنى والعقاد** . ولم تلبث أن خلفت تلك المدرسة مدرسةٌ تتغنَّى العواطف الذاتية الشخصية الفردية ، مستضيئة بالمدرسة الرومانسية الغربية .

ويقول أنصار الشعر التقليدى إن كل هذه المدارس فى شعرنا الحديث قد تغير المضمون فى أشعارها ولم تجد حاجة إلى تغيير لغة الشعر وموسيقاه ؛ إذ ظلت تتمسك بالجزالة والرصانة حينا ، وبالصفاء والعذوبة حينا آخر . وحقا ظهرت فى تضاعيف أشعارها ودواوينها أنماط من الشعر الدوْرى الذى تتلاقى فيه القوافى منوعة تارة ومتقابلة تارة أخرى ، كما ظهرت أنماط من الموشحات التى تتنوَّع فيها القوافى كما تتنوع الأوزان ، ولكن هذه جميعا لها سند قديم فى الشعر العربى عند الأسلاف وما أحدثوا من موشحات ومنظومات دورية كثيرة ؛ فهى لا تنفصل عن أنغام الشعر العربى ولا تشذ على ألحانه ؛ وأيضا هى لا تنفصل عنه ولا تشذ على لغته وصياغته . أما الشعر الحر الجديد فإنه تتعارض ــ على الأقل ــ بعض منظوماته فى صياغتها مع الشعر العربى كما تتعارض معه فى نزعة التطريب والتغنى به . وكيف يتغنى شخص بشىء منه وسطوره تتوالى وكأنه مقالة يقرؤها القارئ دون توقف ، ودون رَيْث أو تمهل ، ليفكر فيما قرأ فيه ؛ إذ لا توجد فى منظوماته أى نقط ارتكاز يتوقف عندها القارئ ويعيد النظر فيما قرأه ، فضلا عن أنه لا يستطيع أن يقتنص منه سطرا أو سطرين أو سطورا ليرددها وينشدها . يساعده فى ذلك بعض ما تحمله من رنات إيقاعية ، وأى رنات ! لقد فقدت القافية بكل صورها المتنوعة ، من متقابلة ومتلاقية . فقدت كل ما يحرك فى النفس الطرب .

واتسعت هذه المعركة وتطاير فيها شرر كثير . وكنت أديم التفكير فى هذا الشعر الحر الجديد وما يحتدم فيه من رغبات حافزة فى صدور الشباب ، يريدون التغيير الشامل . إنهم لا ينكرون ما حدث من صور حديثة عند أصحاب المدارس التى ألممنا بها ، ولكنهم يريدون السعة فى التغيير ، وأن يتناول كل ما يتصل بالشعر من مضمون ومن موسيقى ومن لغة . وكنت أتعاطف مع وجهة نظر هؤلاء الشبان ، لسبب مهم ، هو أنهم مجتهدون ويحاولون التجديد فى الشعر إلى أقصى حد . ومع ذلك كنت أراجع نفسى وأحصى ما فى الشعر الحر من نواقص فى الموسيقى والصياغة ، وسرعان ما كانت تتبدد هذه المراجعة ، وأقول **إن المسألة تتوقف على شعراء نابهين يتلافون هذه النواقص بحيث يلائمون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث ملاءمة تهيىء له نظاما متسقا من النِّسب اللحنية والنغمية** . وكنت أقول **إن هذا يتطلب شاعرا له من نفاذ البصيرة ، ومن الفطنة الذكية ، ومن الإحساس الرقيق والشعور المرهف ، ما يتيح له أن يحدث هذا الإيقاع المأمول للشعر الحر** . ولابد أن يتحمل فى سبيل ذلك من اللغب الشاق والعناء الممض ما يدفعه دفعا إلى أن ينفق فى ذلك أياما طويلة ولتكن حتى أعواما ؛ إذ ليست الأعوام شيئا بالقياس إلى اكتشاف إيقاع نغمى وطيد للشعر الحر ؛ إيقاع تفيد ألحانه وأنغامه من إيقاع الشعر الموروث وما تفرَّع عنه قديما من الموشحات والأشعار الدورية .

وبالمثل كنت أفكر فى صياغة الشعر الحر وما حدث لها من إسفاف ، على الأقل ، فى بعض منظوماته إن لم يكن فى كثير منها . وكنت أعلق أهمية كبيرة على هذا الشاعر المذكور آنفا ، وأقول إنه **لابد أن يتغذى بالصياغة الشعرية الموروثة ، لكن لا على أن يفنى فيها ؛ فإن ذلك يعنى الجمود والفناء ، وإنما على أن ينمو من خلالها نموًّا يؤكد الاستمرار فى شعرنا ، لا أن هناك قلاعا من الصياغات وحصونا يتعلق بها الشاعر ؛ فإن ذلك يعوق نشاط الشعر بل قد يدفعه دفعا إلى الأجداث والقبور فلا تكتب له حياة أبدا** .

وكنت أعود مرارا إلى التفكير فى مضمون الشعر الحر وأنه ينبغى أن يتسع فيه التجديد ، ولكن كيف يصل أصحابه إلى ذلك ؟ وكان فى رأيى أن الوصول إلى ذلك ميسَّر لمن يصلون أنفسهم بالتراث الأدبى العالمى ، حتى تنفتح أمامهم آفاق من الفكر والشعر لا عهد لهم بها من قبل ، يجوسون خلالها فى دروب الشعر الغربى الحديث ، وفى مناهل الفكر الفلسفى العالمى ؛ وهى كلها عوالم جديدة ، عوالم تجذب القارئ إليها ليتوقف طويلا إزاء جنباتها المختلفة . وبدون ريب سيستولى عليه منزع من منازع الفكر أو الشعر الغربى ، ويعيش فيه طويلا معيشة تمكنه من تحول واسع فى تصور التجديد الذى يريده لمضمون شعره الجديد ؛ تحول يثير فيه ما لا يحصى من الخواطر والأفكار والخوالج والمشاعر ، فإذا هو ينظم شعرا جديد المضمون بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ؛ المضمون الذى يغذى الناس غذاء شعريا رفيعا لا يملكون إزاءه إلا أن يعجبوا به إعجابا متصلا .

ـ ٢ ـ

وما إن روَّعنى نبأ تلبية روح الشاعر المبدع **صلاح عبد الصبور** لبارئها حتى أخذت أقرأ دواوينه الستة . وكنت كلما قرأت فيها ازددت إعجابا به ، وإيمانا بأنه رائد الشعر الحر الجديد ، الذى وقف عليه حياته ، وبذل فيه كل ما استطاع من جهد خصب ، حتى يتمَّ له رسوخه واستقراره . **ووددتُ لو أنى عكفت على قراءة دواوينه فى حياته ؛ إذن لبادرت ـ حينئذ ـ إلى الكتابة عنه وعن ريادته للشعر الحر الجديد وما قدم فيه من منظومات بديعة ، أتاحت له بحق أن يثبت داخل دوائر الشعر العربى ويجد له فيه مكانا رَحْباً .**

وكان أول ما راعنى فى دواوين **صلاح** المضمون الجديد الذى صاغ فيه شعره ؛ وهو مضمون لم يعثر عليه صُدْفة ، وإنما تعب أشد التعب وأضناه حتى ظفر به من خلال قراءاته فى الشعر العربى وخاصة **لأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء** (وقد كان أكثر تعلقا بآخرهم ، لعمق تفكيره فى الإنسان وهمومه فى الحياة) ، وأيضا من خلال قراءاته فى الشعر الغربى وخاصة **لإليوت** ، وفى الفلسفة الغربية وعلم النفس وأصحاب نظرياته ، وكذلك من خلال قراءاته للكتب السماوية وللتصوف والمتصوفة من أمثال **الحلاج وابن عربى** . لقد وُجد إذن للشعر الحر الجديد الشاعر واسع الثقافة ، المطلع على التراث الأدبى والفكرى العالمى وكل ما يتصل به من نظم سياسية واجتماعية . وكل ذلك يُسيغه ويستحيل شَذى عَبِقا فى مضمون شعره .

وهو مضمون يضطرم فيه ـ منذ ديوان الشاعر الأول « الناس فى بلادى » ـ أمل قوى فى أن ينعم الإنسان بالحرية والعدالة . ويظل هذا الأمل مضطرما فى دواوين صلاح التالية . ويسرى فى ديوانه الأول قلق وحيرة لا ضفاف لها ؛ فالظلام يترامى حوله على كل شئ ؛ فكل ما فى الوجود والحياة حالك شديد السواد ، وكأن الدنيا خلت من الأعياد والمسرات ، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الضياع فى بحر الحداد أو بحر العدم ، والبوم يصيح ، والدخان يخنق الأنفاس ، وقطط تموء من هول المطر ، وكلاب تتعاوى ، ورعود ، والعام عام جوع ، وينشد الشاعر :

يا صاحبى ! إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمتُ ولم يُنِرْ وجهى الصباح
وخرجْت من جوف المدينة أطلب الرزقَ المتاح
وغمستُ فى ماء القناعة خبز أيامى الكَفاف ....
حزن تمدَّد فى المدينة
كالأفعوانِ بلا فحيح

حزن طويل ضرير لا نهاية له ، من الجحيم إلى الجحيم ، حزن مقيم لا يبرح ولا يريم ، يفترش الطريق ، فأين المفر ؟ . ويتمنى **صلاح** أن لا يفارقه الظلام ؛ فرماح النور تشقيه ولا منقذ ولا مغيث . ويفتتح ديوانه الثانى : **« أقول لكم »** . بمنظومة عن **« الشئ الحزين »** المكنون فى النفس . وتهمى الدموع ، ويموت فلاح والتراب ملء يده ، والفأس بجانبه . وتخطُّ الأقدار للشاعر الغربة وأعواما فى التِّيه . ويداعبه أمل ، ويحلم بيوم الثار من التتار . ويصرخ لو هران ، ويترنم بالحب ويشدو به ، وسرعان ما يكظمه ، ويتراءى له مرارا طائف الموت ، وكل شئ يموت . ويناضل الفارس القديم فى الديوان الثالث وقلبه حزين ؛ فكل ما حوله يبعث فيه البكاء . وهو يعود إلى مدينته ؛ يعود شريدا على أبوابها لا مأوى ولا ملجأ ، ويغوص فى عينى صاحبته السوداوين ، « عينان كسيرْدابين » ، كما يقول ، عينان عميقتان موتا ، غريقتان صمتا . وإن الصمت ليخيِّم من حوله على كل شئ ، حتى على جنادب الحقول . ومن حين إلى حين نحس بنور خافت ضئيل يهبط إليه من أحد أركان السماء :

كان بلا زادٍ يسيرْ
فى المهمة المهجور
وفجأة لاحت له بشارة بيضاءْ
راية من نورْ
راحة من نور

وأروع قصائد الديوان قصيدته البديعة التى اختارها عنوانا له : **« أحلام الفارس القديم »** . ونحس فى مقاطعها الأولى بفرحة المحب العاشق ، فرحة ما بعدها فرحة ، إذ يتمنى لوكان مع صاحبته كغصنى شجرة وهو يرسم حياتها الهنيئة حينئذ فى الربيع والخريف والشتاء ، بل لو كانا موجتين تتراقصان على حافة شاطئٍ وقد خلصتا من كل الشوائب ، من الرمال ومن المحار ، وتراهما سحابةٌ ، فترشفها ، ويعودان من البحار إلى السماء ثم يعودان من السماء إلى البحار ، فى دورة دائمة ، بل لو كانا نجمتين تضيئان للعشاق المسافرين ، وللحزانى الساهرين ، حتى إذا انطفأ ضوءهما استحالا دُرَّتين لا معتين بين حصى كثير ، ويراهما ملاك ، فيلتقطها ويرشقها فى المفرق الطهور ، بل لو كانا جناحى طائر النورس الرقيق الذى لا يبرح المضايق فى أعالى البحار ، محلقا فوق هامات السفن مبشرا الملاح بالوصول وسلامته ، موقظا فيه الحنين للأحباب والديار . **ووسط هذه الأحلام المفرحة يفيق الفارس القديم من حلمه ، ويفتح عينيه ، فإذا هو قعيد على رصيف عالم يموج ـ كما يقول ـ بالتخليط والقمامة** ، وينشد صاحبته :

قد كنت فيما فات من أيام
يافتنتى محاربًا صلبا وفارسا هُمامْ
من قبل أن تجلدنى الشموس والصقيعْ
لكى تذل كبريائى الرفيع
وكنت عند ما أحسّ بالرثاء
للبؤساء الضعفاء
أودلو أطعمتهم من قلبى الوجيعْ

وهكذا اكفهرَّ الجو وامتد الظلام الموحش حول **صلاح** : الظلام الذى لا يزايله ، إذ يستشعر دائما هموم البؤساء الذين يتجرَّعون آلام البؤس والتعاسة والشقاء ، والذين لا يجدون ما يتبلغون به ويسدون رمقهم ؛ فدائما جوع ومسغبة ، ودائما ظمأ وحرمان . ثم تكون كارثة الهزيمة فى

يونية سنة ١٩٦٧ ، ويُصْدر بعدها ديوانه «**تأملات فى زمن جريح**» . **وهو يئنّ فيه أنينا لا ينقطع لهيبه فى فؤاده ، ولا يُطفئ لظاه أى شىء . حتى الصلاة والابتهال إلى الله لا يطفئانه ولا يخمدانه ؛ فهو مستعر الأوار ، يرمى دائما بشرر لاذع . ويشعر صلاح** كأنه ابن سبيل شريدٌ جائع مهان ، ولا يعود يذكر شيئا من الماضى البعيد ، حتى وطنه غاب عنه اسمه كما يقول ، بل حتى اسمه غاب عنه ، بل نسيه بعد أن كان محفورا هو واسم الوطن فى ذاكرته . إنه يعيش فى إعياء لا يماثله إعياء ؛ يعيش مقهورا مخذولا كاسف البال ، يتخذ الظلام له سترا ، ويضرع إلى ربه مستغيثا أن يخلصه من هذا العذاب الذى استحالت الأعياد فيه مقابر ومآتم ، وتغمره حيرة ، ويغمره قلق لاحدود له ، ويتعذب عذابا لم يتعذبه أحد . لقد أصبحت الحياة كلها عذابا فى عذاب وآلاما وأهوالا ثقالا . **وبنفس هذا الصوت المملوء ألما وحزنا وحسرة ولوعة نظم ديوانه «شجر الليل»** ، مصورا محنة مصر بالكارثة ، وكذب ظنها فى النصر ، وخيبة أملها المفاجئة ، وهو يرتجف فزعا وهلعا ، منكسر الخاطر وكل ما حوله يموت ، لا الإنسان فحسب ، بل حتى الليل والصباح ، **ويشعر كأنه أصبح كأسا فارغة ، يتقطر فيها الزمن الميت ، وتتراءى له مدينته مجروحة جرحا عميقا ينزّ دماً لا يرقأ ، ويحس كأنه يهوى فى قاع بئر عميق معتم مظلم لا قرار له ، وتدور فى نفسه أسئلة تخنقه ، وتقض عليه مضجعه كل مساء وكل صباح** .

ثم يكون نصر أكتوبر سنة ١٩٧٣ ويُنزل جنود مصر البسلاء بالجيش الإسرائيلى فى سيناء هزائم ساحقة ، ويمتلئ قلب **صلاح** فرحا وابتهاجا مع شعبه ، ويُحيى أول جندى رفع على سيناء علم الوطن المفدّى ، منشدا :

تمليناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهك يلثمُ العلما
وترفعه يداك
لكى يحلّق فى مدار الشمس
حرَّ الوجه مقتحما
ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستخفى
ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تُعلن لنا الشاشة نعتا لك أو إسما
ولكن كيف كان اسمٌ هنالك يحتويك
وأنت فى لحظتك العظمى
تحولت إلى معنى كمعنى الحبِّ
معنى الخير معنى المجد معنى النور
معنى القدرة الأسمى

وصلاح يصور فى هذا النشيد فرحة كل مصرى رأى علم وطنه على شاشة التليفزيون ــ يرفرف على سيناء ، أو قرأ خبر دفعه على تلك البقعة من أرضنا الطيبة . وودّ كل مصرى ــ حينئذ ــ لو عانق العلم أو قبّله ، كما قبّله الجندى الذى رفعه بيديه شامخا إلى عنان السماء وهو يبتسم وعيناه تلمعان بفرحة الظفر الباهر . وإنه لجندى مصرى من جنودنا المجهولين البررة الذين يفدون بقاع الوطن وحبات رماله بدمائهم الزكية ؛ غير ملقين بالاً لمجدٍ سوى مجد مصر الحبيبة ، ولذلك لا يعنيهم ذكر أسمائهم وتسجيلها . فأسماؤهم لا تهمهم ، إنما يهمهم وطنهم وعلمه الذى ينبغى أن يخفق دائما فوق الذرى الشماء . وتتوالى أجزاء النشيد وكلماته حاملة وهج الفرحة وكأنها عطر للأبصار والآذان . ويتلو **صلاح** النشيد بنشيد ثان لتحية أول مقاتل عانق تراب سيناء وقبّله ، بنفس العطر ونفس الفرحة .

ويعود إلى **صلاح** صوته الشارد ، **ويوقّع على أوتار قيثارته طائفة جديدة من قصائده يودعها ديوانه الأخير** : «**الإبحار فى الذاكرة**» ، ويجعل تحية الجنديين السالفين فاتحته ، وتعلو نبرة صوته ، **فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذى طالما ردّده أيام الجفاف والجدب والصقيع والظلام والألم واللوعة والسأم والملل ؛ فقد أخذ يستعيد بهجته بالحياة وبأمسياته فى عُرْس الشعر والموسيقى والألحان والضحك الجذلان والرقص الفرحان** . ويعود إليه شغفه الشديد بمدينته ، وينتشى ، وتتسع به النشوة ، ويتنقّل بين صحو ومحو ، وهما مبثوثان فى شعره من قديم ، ويحاول الاقتراب من الفيض الروحى الصوفى . وقد جعله ذلك يمزج حبه فى بعض منظوماته بنفحة صوفية . ومعروف أن المتصوفة يبثون الحبَّ الإنسانى فى وجدهم الإلهى . ويعكس **صلاح** الموقف أحيانا ، فيبثّ فى حبه الإنسانى وجدا شبيها بوجد الصوفية ، وقد أتاح ذلك لأشعاره سعة فى المعانى وإيحاءاتها بحيث أصبح يكثر فيها الرمز والتأويل .

ومرَّ بنا فى صدر حديثنا عن مضمون شعره أنه **يضطرم فيه أمل قوى فى أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية ، فلابد من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان ، وحتى لا تُهْدر شخصيته ، ولابد من العدالة حتى لا يستعلى الأقوياء على الضعفاء** . ولا يغيب فى شعر **صلاح** إيمانه بقدسية الدين ، ومن حين إلى حين يتجه إلى ربه خاشعا متوسلا ضارعا ، ونشعر أنه يجد الطمأنينة والأمن دائما فى رحابه . ومعنى ذلك أننا لا نجده فى دواوينه ملحدا إلحادا يعصف بإيمانه ، إنه شاعر مخلص لوطنه يؤمن بمقدساته ، ويحرص حرصا شديدا على الحرية ، وأيضا على العدالة ، بل إنه فى شغل بها دائما حتى لا يرى بائسا محروما .

ولعلى أكون ــ بكل ما قدمت ــ أوضحت بعض الإيضاح مضمون الشعر الحر الجديد عند **صلاح** ، وأنه **استطاع حقا أن يستحدث لهذا الشعر مضمونا مخالفا كل الخلاف لمضامين الشعر السالفة** ، مضمونا يشغل بالإنسان وهمومه ومطامحه من خلال مواقف شتى فى الحياة ، وقد داخلت هذا المضمون وخالطته عناصر كثيرة من التراث الأدبى والفكرى العالمى ، عربيا وغير عربى .

وكل ما قلته عن مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح إنما يصور ظاهرا منه ولا يصور بدقة باطنه ومحتواه وما يحمل من رموز مشعة ، ومن وميض وبريق وتلألؤ . ومهما أوضح صلاح بعض جوانبه وسلط عليها من الأضواء ما يكشفها ، تظل كثرة من منظوماته مضاءة نصف إضاءة وقد تزيد الإضاءة وقد تنقص . وكل ذلك يفسح فى شعره للسعة فى إيحاءات معانيه عن طريق ما تعرض فيه من صور وخيالات فريدة مبتكرة . وليس ذلك فحسب ، فإن كثيرا منها توشك وشائج الحس وروابط العقل أن تهن فيه وهنا شديدا .

ـ ٣ ـ

وأسلفت أنني حين اشتدت المعركة بين أنصار الشعر التقليدى والشعر الحر التجديدى كنت أطيل النظر فى نواقص الإيقاع الموسيقى لهذا الجديد ، وأقول فى نفسى إنه لابد أن يظهر فيه شعراء نابهون يعايشون إيقاع الشعر الموروث ، ويشتقون منه نظاما نغميا جديدا يتلاءم معه ويشبع النزعة التجديدية عند أصحاب هذا الشعر وناظميه ، على نحو ما حدث فى الموشحات الأندلسية من المزاوجة بين أوزان وأوزان ، والمخالفة بين قواف وقواف ، إذ تتألف الموشحة ـ كما هو معروف ـ من مراكز متحدة الأوزان والقوافى ، تليها أدوار تختلف قوافيها وتتنوع من دور إلى دور . ولاحظ الأندلسيون ـ بحسهم الدقيق ـ أن أنغاما سقطت من إيقاع الموشحة ، فتلافوها بتقصير الشطور ، حتى لتصبح الموشحة الجيدة أحيانا أوفر أنغاما من القصيدة التقليدية ، مما أتاح نفن التوشيح ازدهارا فى الأندلس ، وأن تحاكيها فيه البلدان العربية إلى اليوم ، إذ وجدت فيه إيقاعا موسيقيا زاخرا بالنغم . وهو ما جعلنى آمل للشعر الحر شاعرا مرهف الحس رقيق الشعور ، يستدرك ما فات هذا الشعر من وحدة البيت ووحدة الشطر ودنات القافية المردَّدة ، مستعينا فى ذلك بمخالطة الإيقاع الشعرى الموروث مخالطة خصبة ، بحيث يصوغ منه للشعر الحر إيقاعا جديدا له نسبه النغمية ، وأوضاعه اللحنية الجديدة .

وبمجرد أن أخذت فى قراءة الديوان الأول لصلاح : « **الناس فى بلادى** » وإذابى أجد نفسى أمام الشاعر الذى كنت أنتظره وأنتظر منه أن يهيئ للشعر الحر إيقاعه النغمى الجديد ، فقد **تمثل بقوة إيقاع الشعر الموروث ومضى يستغلُّه فى إيجاد الإيقاع المنشود للشعر الحر ، بحيث يتواصل الإيقاعان تواصلا لا ينقطع** . ولكى يتضح لنا جهد **صلاح** فى إيجاد هذا الإيقاع الشعرى الجديد نذكر ثانية ما قلناه فى غير هذا الموضع من أن الأسلاف فرَّعوا منه إيقاعات متنوعة ، وأقصد إيقاع الموشحات المذكورة آنفا ، وإيقاعات الشعر الدورى ، وجميعها تتمسك بفكرة الشطر والبيت وتنوُّع القوافى فيها تنوعا واسعا . وكان قد سبق أصحاب الشعر التعليمى إلى استحداث الشعر المزدوج ، الذى تتحد القافية فيه بين كل شطرين فى البيت وتتغير بتغير الأبيات . وكل تلك الألوان الشعرية وإيقاعاتها تمثَّلها **صلاح** تمثلا دقيقا ، وأخذ يخضع تشكيلات الكثرة الغالبة من منظوماته لها . وليس معنى ذلك أنه ألغى فى منظومة الشعر الحر فكرة السطر ، بل لقد أبقاها ، لأنها من جوهره وصميمه ، وأبقى معها ما يميزها من الطول أحيانا ، ومن القصر أحيانا . ونحن لانكاد نمضى معه فى الديوان الأول المذكور آنفا حتى نقرأ قصيدته : « هجم التتار » . وهو يستهلها على هذا النمط :

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
رجعت كتائبنا ممزقة وقد حمى النهار
الراية السوداء والجرحى وقافلة موات
والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات

وتتوالى المنظومة على هذه الشاكلة مقفاة ، وتارة يتكون السطر من تفعيلة واحدة ، كما فى السطر الأول ، وقد يتكون من ثلاث تفعيلات كما فى السطر الثانى ، أو من أربع ، كما فى السطور الثلاثة التالية ، وقد يتكون من تفعيلتين ، كما فى بعض السطور الأخرى من المنظومة . والمهم أن الشاعر أعاد بحسِّه الموسيقى المرهف القافية إلى كل سطرين من المنظومة ، على طريقة الشعر الدورى ، حتى يمتع قارئه برناتها الموسيقية . ونمضى مع صلاح إلى قصيدته : «عيد الميلاد » ونقرأ فى فاتحتها :

نزح المساء ولم أزل أحيا بأحلام النيام
أرد النهار بمقلتى سأمان من هول الزحام
ماذا على لو انعطفت لغرفتى حتى أنام
وأغوص فى بحر السلام

والقافية الميمية متحدة فى هذا الجزء المكوَّن من أربعة سطور ويمكن أن يعدّ كل سطر من السطور الثلاثة الأولى بيتا من مجزوء الكامل ، كما يمكن أن يعد السطر الرابع شطرا من هذا المجزوء . ويلى هذا الجزء من المنظومة خمسة أجزاء بعدد سطوره وتفاعيله ولكل جزء قافية موحدة . **والمنظومة ـ بذلك ـ لا تعاقتتعانق مع القصيدة التقليدية بقافيتها فحسب ، بل تتعانق أيضا بسطورها التى يمكن أن تتوزع على شطرين فتصبح من مجزوء الكامل . وهو تشكيل فى إيقاع الشعر الحر عند صلاح يوضح ـ من بعض الوجوه ـ التواصل الوثيق بينه وبين إيقاع الشعر التقليدى** . ونقرأ فى مطلع منظومته التالية : « **سوناتا** » :

ولا تشـغلى إنـنـا ذاهـبـان
إلى قـريـة لم يـطـأها البـشر
لـنحـيا على بـقـلها لا الحياة
تضن عـلـيـنا ولا الـنـبـع جف
ونصـنـع كوخـا حواليـه تـلٌّ
من الورد بـاحـتـه والسـجف
ويـافـتـنتى اسـأمى رحـلتى
وغـربـتـنـا المرفـا المنـتـظر

والمنظومة من وزن المتقارب ، وهى مشطرة تماما مثل القصيدة التقليدية ، وكل ما هنالك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدورى وحد القافية بين البيتين الأول والرابع ، وكذلك بين البيتين الثانى والثالث . وبنفس الصورة نظم الجزء الثانى فى المنظومة . أما الجزء الثالث والأخير فأضاف بيتين فيه إلى البيتين الأول والرابع بنفس قافيتها . ويتابع **صلاح** هذه الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر الموروث وإيقاع الشعر الحر ، حسب رؤيته الموسيقية ، فينظم قصيدته « **الرحلة** » من البحر الكامل بقافية ميمية موحدة ، ماعدا البيتين الأخيرين فقافيتها رائية وينتظم القصيدة التالية : « **الوافد الجديد** » على نسق الشعر الدورى الذى تتحد فيه قافية كل بيتين متواليين . ويفتتح قصيدته « **الأطلال** » على هذه الشاكلة :

أطلال .. أطلال
يمشى بها النسيان
فى كفه أكفان
لكل ذكرى قبر
وبينها قبرى

ودائما تتكرر قافية السطر الخامس فى الأجزاء التالية من القصيدة ، على غرار ما نعرف فى المخمسات عند الأسلاف ، إذ تتوالى فى أجزائها شطور أربعة ثم يليها شطر خامس تتكرر قافيته فى أجزاء المخمس المتعاقبة . وما نلبث أن نقرأ منظومته : «**أناشيد غرام**» وهو يستهلها بقوله :

يا أملا تبسما
يا زهرا تبرعما
يا رشفة على ظما
يا طائرا مغرِّدا مترنِّما
ما حط حتى حوَّما

ولا يلفتنا هنا فقط اتحاد القافية فى هذا الجزء من المنظومة ، وكذلك اتحادها فى الأجزاء التالية ، بل يلفتنا أيضا قصر السطور . وأكبر الظن أن الموشحات الأندلسية هى التى ألهمت الشاعر هذا النمط القصير السطور ؛ فإن الأندلسيين ـ كما أسلفنا ـ تنبهوا إلى ما يحدثه قصر الشطور فى موشحاتهم من وفرة الأنغام ، فحاكاهم صلاح فى هذا النسق الموسيقى البديع .

ولا نريد أن نطيل بعرض تشكيلات كثيرة من الإيقاع الشعرى عند صلاح ، فحسبنا ما ذكرناه ، وهو كاف لبيان **أن إيقاع الشعر الحر الجديد عنده ينبثق من أحشاء الإيقاع فى الشعر الموروث** . وحقا قد يختفى الترديد للقافية من بعض منظوماته أو من بعض أجزائها ، ولكنه كثيرا ما يتلافى ذلك بحسن اختياره للفظ والصياغة . ومن المؤكد أنه وصل وصلا بديعا بين إيقاع منظوماته وإيقاع الشعر التقليدى . وفى رأينا أنه أصبح حريا أن يوجد عروضى فطن نافذ البصيرة ـ مثل الخليل بن أحمد ، واضع عروض الشعر العربى فى العصر العباسى ، أو مثل ابن سناء الملك ، واضع عروض الموشحات فى العصر الأيوبى ـ كما يضع للشعر الحر الجديد نسبه اللحنية ، ومقاييسه النغمية ، مستعينا بما استحدث فيه صلاح وغيره من منظومات متنوعة ، تلذ بجرسها وإيقاعها الأسماع والآذان .

ـ ٤ ـ

وكان قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناظميه لا يرون بأسا فى استخدام الكلمات العامية أحيانا فى منظوماتهم ، وأنهم لا يعنون بصياغتهم إلا نادرا ، مما أدخل الرثاثة والغثاثة على كثير من نماذجهم . غير أن ذلك إنما يصدق على طائفة منهم لا تجلى فيه ، أما المجلون ، وفى مقدمتهم **صلاح عبد الصبور** ، فإنهم يسعون به نحو الصياغة الفصيحة الناصعة ، بل كثيرا ما نشعر عند صلاح بأنه يحاول أن يختار لمنظومته الكلمات ذات الرونق والعذوبة . وهو شئ طبيعى لمن عنى بأن يغذى إيقاع الشعر الحر عنده بألحان الإيقاع فى الشعر الموروث كما رأينا آنفا ؛ فهو يكدح فى الإيقاع الموسيقى ، وهو يكدح فى انتخاب ألفاظه وصياغته ، وهو مع كدحه لا يحاول ـ بأى صورة ـ تمثل الصياغة واللغة التقليديتين ، لأن ذلك كان يعنى عنده وعند مدرسته التخلف عن العصر ، بل لقد سعوا ـ جادين ـ إلى التحرر منها ؛ وهو ما جعل طائفة منهم لا تجد حرجا فى استخدام بعض الكلمات العامية واليومية . وطال الجدل فى ذلك . ونشر صلاح قصيدته «الحزن» وفيها هذه السطور :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزَّع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وكان استخدام **صلاح** لهذه الكلمات مثار حملة عنيفة عليه . وفى رأيى أن أصحابها كانوا محقين ؛ لسبب مهم ، ليس فى استخدامها ، ولكن فى طريقة هذا الاستخدام . ذلك أنها استخدمت كما هى فى اللغة اليومية ، دون أن يضفى عليها أى بريق خيالى ، من شأنه أن ينقلها من استخدامها اليومى العادى إلى استخدام شعرى رائع . ونستطيع أن نتصور ذلك بوضوح حين نرجع إلى الأزجال الطريفة التى نظمها شوقى ، وكذلك إلى أزجال بيرم البديعة ، فكل تلك الأزجال نظمت بلغة عامية ، ولكنها على لسان شوقى وبيرم أصبحت أرفع من واقعها اليومى ، لما بثًا فيها من مادة الشعر الخيالية وروحه ، وهى بذلك لم تعد كلمات يومية مألوفة ، بل أصبحت كلمات شعرية ، لها نبض الشعر وحيويته وأخيلته مما يستثير مكنونات قلب القارئ وذهنه من المشاعر والخواطر ؛ وهو ما يغيب عن فكر كثيرين . وكان من حسن حظ الشعر الحر الجديد أن رائده حين حمل عليه النقاد حملتهم الشعواء لاستخدام الكلمات اليومية فى السطور السابقة عدل عن هذا الطريق . وبذلك حمى **صلاح** لغة هذا الشعر من العامية المسفة ، ودفع شعراءه إلى التمسك مثله بالفصحى السهلة البسيطة التى لا يحجبها عن القارئ أى حجاب من غرابة أو غير غرابة . **ومن المؤكد أن حسَّه بالكلمات كان حسًّا مرهفا ، مما أتاح للصياغة فى شعره الحر كثيرا من الصفاء والنصاعة والسلاسة .**

وحتى الآن لم أتحدث عن جانب فى الشعر الحر الجديد عند **صلاح عبد الصبور** لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة ، وهو جانب الوحدة العضوية التى عمَّمها فى منظوماته ، بحيث غدت كل منها بنية فنية متماسكة تماسك الأعضاء فى التمثال ، والألوان والخطوط فى اللوحة . **ومن يرجع إلى منظوماته يجده يوزع تجربته فى المنظومة على أجزاء لا توجد بينها خنادق ولا ممرات شعورية أو فكرية ، بل هى أجزاء متواصلة ، تنمو من خلالها التجربة حتى تتكامل تكامل الأعضاء فى الكائن الحى .** وحقا نجد عنده أحيانا منظومات قصيرة ، وكأنها تجارب لم تكمل ، رأى أن يثبتها بجانب الحشد الكثير من أخواتها التامة الكاملة ، التى توثِّق دائما الروابط بين أجزائها وحدةٌ عضوية نامية .

وكل ما قدمت إنما هو إلمام سريع بما أداه **صلاح عبد الصبور** فى دواوينه للشعر الحر الجديد من ريادة فى مضمونه وإيقاعه وصياغته وبنيته التامة التكوين ، ومعروف أنه بسط جناح شعره وحلَّق فى أجواء التمثيل ناظما طائفة من المسرحيات لقيت إعجاب الجمهور والنقاد ، ولا أرتاب فى أن الدارسين سيظلون ـ حقبا متطاولة ـ مكبين على شعره الغنائى والتمثيلى ، دارسين محللين مستنبطين .

عاشق الحكمة

حكيم العشق

عز الدين اسماعيل

يا سيدى . إن الرغبة فى الحصول على المعرفة هى الشعور الطبيعى لدى البشر ، وأيما إنسان لم يفسد عقله . سيكون على استعداد لأن يعطى كل ما يملك من أجل الحصول على المعرفة » .

دكتور جونسون

إن كل دون جوان ينتهى إلى فاوست . وكل فاوست ينتهى إلى دون جوان » .

هيبل

١ ـ

كلما نما الوعى الحضارى لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل فى ذاته وفى الآخرين ، سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه . ولكن هذا التأمل ليس مجرد ممارسة لنشاط هو مهيأ له بطبيعته . تنتهى غايته مع فعل التأمل ، بل هو نشاط توجهه رغبة خفية فى التعرف على النموذج أو مجموعة النماذج التى ينطوى كل منها على مجموعة من المقومات ، والتى يرى الإنسان بعد ذلك نفسه ـ كما يرى الآخرين ـ من خلالها . ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته وقدرته على استيعاب عدد من المقومات التى تنبسط على مساحة بشرية واسعة ، أو مساحة زمنية ممتدة ، أو عليهما معا . وعندئذ يصبح من السهل رد المتفرق إلى الوحدة ، أو رد الكثرة إلى المفرد .

النموذج البشرى إذن نموذج تجريدى . يتشكل من خلال التأمل . وهو عندئذ بمثابة المرآة التى ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أى مدى هو ينتمى إلى هذا النموذج ؛ وهو أيضاً المرآة التى يعرض على صفحتها صور الآخرين فيعرف إلى أى مدى يتحقق النموذج فيهم ؛ بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صفحتها شعبا بأسره ليعرف إلى أى مدى يبسط هذا النموذج أو غيره جناحيه على أفراده . لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاوز كل الحدود المكانية والزمانية ؛ فهذا شرط أساسى من شروطه . وأعنى بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أفرزاه لأول مرة ـ سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل ـ إلى مكان وزمان آخرين ، وفى هذه الحالة يخرج النموذج من إطاره الفردى أو المحلى لكى يصبح نموذجا إنسانيا .

١ ـ أ

وقد استطاعت البشرية ـ فى سعيها الدائب والتلقائى لأن تعى نفسها ـ أن تبلور عددا من هذه النماذج الإنسانية من خلال شخوص بأعيانهم ، طرحتهم الأسطورة حينا ، والواقع حينا ، وهؤلاء الشخوص هم فى حقيقتهم مجرد أفراد حين نرجع إلى سيرهم ، ولكن البشرية ـ حين تأملت ذاتها فيهم ـ رفعتهم من مستوى **الفردية** إلى مستوى **النموذج** . فالنموذج الأوديبى ـ على سبيل المثال ـ لم يعد هو «**الملك أوديب**»

الإغريقى القديم ، بل أصبح نموذجا إنسانيا وحضاريا عاما ، له مقوماته التى تستطيع أن تراها متحققة فى أفراد كثيرين متميزين فى أزمنة وأمكنة مختلفة ، حفظ لنا التاريخ سيرهم ، ولا أريد أن أقول إنك قد تراها متحققة فى نفسك ! كما قد تستطيع ـ فى الوقت نفسه ـ أن تفسر فى ضوئها سلوكيات أساسية لشعب بعينه . ولأن الوعى الذى أدرك هذا النموذج أو ذاك قد انطلق فى البداية من شخص بعينه ، سواء كان أسطوريا أو واقعيا ، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به . وبهذه الطريقة انتقل اسم العَلَم فأصبح مصطلحا . وهذا هو المغزى الحضارى لهذا اللون من النشاط الإنسانى ؛ أعنى تلخيص التجربة الإنسانية العريضة الممتدة فى كلمة واحدة (مصطلح) . وبهذا يتحول الواقع فيصبح وعيا أو جزءا من الوعى الإنسانى .

١ ـ ب

أما إن النموذج قادر على الانتقال فى المكان والزمان فلأن صفته الإنسانية تؤهله لذلك . فالدوافع الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسان ، التى تشكل البيئة حينا وتتكيف وفقا لها حينا آخر ، تسمح دائما بإعادة استكشاف النموذج أو الوعى به . فالأرضية المشتركة من الدوافع الإنسانية هى التى تيسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى ، حيث يعود فيتشكل فى البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد . وهذا الكشف **الجديد** لا يعنى أن النموذج لم يكن فى البيئة الجديدة متعينا فى أفراد منها ، قلوا أو كثروا ، بل يعنى أن إدراكه بوصفه نموذجا لم يكن قد تبلور فى الوعى . فإذا عدنا إلى النموذج الأوديبى مرة أخرى رأينا أن الوعى به هو الذى مكن من إدراكه متحققا فى شخصية تاريخية كشخصية الشاعر الجاهلى **امرئ القيس**[١] ، أو فى شخصية روائية حديثة كشخصية **كامل رؤبة لاظ (بطل «السراب» لنجيب محفوظ)**[٢] .

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المستوى العقلى الصرف ، فلا يؤسس بذلك وجودا حيويا . وإنما تتحقق الهجرة الحيوية للنموذج عندما يدخل فى نسيج الحياة الواقعة ، ليصبح ركيزة أساسية لنمط من السلوك ، وعنوانا لهذا السلوك فى الوقت نفسه .

بوضوح أقول : إن كل نموذج يمثل «بنية أساسية» لجانب من الوعى الإنسانى . وفى كل بيئة يتحقق «ما صدق» هذا النموذج دون الوعى به . وقد يسبق الوعى به فى بيئة قبل أخرى ، وعندئذ فإنه عندما يهاجر من بيئته إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له .

على أن الاستجابة للنموذج الوافد بوصفه وعيا أو بنية أساسية من أبنية هذا الوعى ، لا تعنى بالضرورة التطابق المطلق بين أفراده المتعينين فى كل بيئة ؛ لأن البنية ليست أكثر من هيكل تصورى (تجريدى كما قلنا) ، أما التعين ، الذى يمثل سطح هذه البنية ، فإنه يقبل التنوع . والشأن فى هذا ـ بكل بساطة ـ شأن اللحن الأساسى الذى يقبل التنويع عليه دون أن يطمسه هذا التنويع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر .

٢ ـ

وفى ضوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يمثلان إنجازا كبيرا للتأمل الإنسانى والوعى الحضارى على مدى أكثر من أربعة قرون ، وأعنى بهما نموذج «**فاوست**» ونموذج «**دون جوان**» . وأما إنهما نموذجان بالمعنى الذى قدمناه فيؤكده أننا نستطيع أن ننسبهما فى يسر للنموذج فنقول : **النموذج الفاوستى ، والنموذج الدونجوانى** . بل أكثر من هذا أن جرى فى الاستعمال أيضا اشتقاق الصيغة الدالة على المذهبية من كلا النموذجين ، فصرنا نتحدث عن «**الفاوستية**» و«**الدونجوانية**» . وهكذا أصبح اسم العلم رمزا اصطلاحيا فمذهبا إنسانيا .

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختيارى الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع منى ـ أو هذا فى الواقع ما انتويته ـ أن أتحدث عن **صلاح عبد الصبور** شاعرا . وأقول : إننى عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح ـ وكثيرا ما قرأته من قبل ـ أدركت فى هذه المرة **أن ثراء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية ، تتمثل فى مجاوزته ـ فى الأغلب الأعم ـ للهموم والإثارات الوقتية العابرة ، ودورانه فى دوائر من الهموم الوجودية ، على الرغم من ملامسته الحميمة للأشياء وتغلغل حسه فيها** . فهو إذ يملأ حسك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق المودة بينك وبينها ، بل يتخذ من ذلك وسيلة للإلقاء بك فى دوامة همومه التى لا تكف عن الدوران ، لكى تغوص فى كل مرة حتى تصطدم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هى دائما نفس الأرض . وفيما أنت تغوص معه فى أعماق همومه ستجد نفسك أحيانا . وجها لوجه مع نموذج **فاوست** ، وأحيانا مع نموذج **دون جوان** . **وقد** تجد نفسك مع هذين النموذجين فى وقت واحد وهما فى حالة صراع ، يريد أحدهما أن ينفى الآخر ؛ وقد تجدهما متصالحين بل مندمجين فى كيان واحد . وهكذا جعلتنى **قراءتى** الأخيرة لشعر صلاح ، فى قصائده ومسرحياته ، فضلا عن **بعض** كتاباته النثرية التى يشرح فيها أفكاره ، أو التى توافق مزاجه مما يعرضه من أفكار الآخرين ـ جعلتنى هذه القراءة ، أستعيد نموذج **فاوست** ونموذج **دون جوان** ، وأرى فيهما مدخلا صالحا إلى عالم الشاعر ، يجلو كثيرا من جوانبه ، ويفسر لنا فى الوقت نفسه الظاهرة التى تميز بها هذا الشعر . وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية عن أىٍّ من هذين النموذجين ، على الرغم من أنهما شغلا حيزا ضخما من الشعر والمسرح فى الأدب الغربى . ولكن لعله لم يكن من الضرورى له أن يكتب عنهما وهو نفسه يعيش ـ على نحو أو آخر ـ تجربتهما . **لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين ، ومن ثم فإن كثيرا من تجاربه التى عبر عنها شعره إنما تقع فى دائرتها .**

٣ ـ

وقبل أن نقترب من هذا الشعر يحسن بنا أن نتوقف قليلا عند هذين النموذجين منذ بدايتها الأولى فى القصص الشعبى ، وفيما طرأ عليهما من تنويعات عبر الزمن ، سواء فى البيئة الأولى التى ظهر فيها كل منهما . أو فى البيئات الأخرى التى هاجرا إليها . ولما كانت الدراسة التفصيلية المستأنية والمستوعبة لتاريخ هذين النموذجين قد تحققت على يد أحد

أساتذة جامعة **أكسفورد**[٣] . فإننى سأعتمد بصفة أساسية على ماكتبه فى استخلاص المقومات الأساسية لكل من النموذجين .

٣ ـ أ

أما النموذج الأول «**فاوست**» فإن قصته الشعبية ـ أى قبل أن يصبح موضوعا للإبداع الأدبى ـ تشير إلى أنه كان يرغب فى الحصول على المعرفة بأى ثمن ، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراهنة ويود أن يجاوزها ، حتى وإن بدت هذه الرغبة مستهجنة . كان هذا فى القرن السادس عشر ، وكان وجه الاستهجان أن **فاوست** قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولته مجاوزة الحدود المسموح بها . لكن القصة الشعبية لم تكتف بهذا الجانب فى شخصية **فاوست** ، بل اهتمت كذلك بجانب آخر هو رغبته فى الحصول على المتعة . **وهكذا سار الحافز لدى فاوست إلى التأمل فى خط مواز لحافزه إلى المتعة على مدى طويل من حياته** . ولكن لما كان تعاقد **فاوست مع إبليس على أن يلبى هذا الأخير كل مطالبه محدودا بأربع وعشرين سنة** ، **فإن فاوست** ـ حين اقتربت هذه المدة من نهايتها ، وكانت النهاية معناها أن يحصل **إبليس** على روحه ـ قد أصبح أشد رغبة فى المتع الحسية ، بمعنى أنه تحول إلى المتع الحسية لكى يبعد عن ذهنه صورة النهاية الأليمة القادمة .

وهكذا أصبح لهذه «البنية» **ركيزتان** أساسيتان ؛ **إحداهما ترتبط بالمعرفة** ؛ **بعدم الاقتناع بما هو مألوف ومبذول منها** ، **وبالرغبة فى الانطلاق فى آفاقها لاستكشاف المجهول والغامض والخارج عن حدود الطاقة البشرية** ؛ **والثانية ترتبط بالمتعة الحسية** ، **ولكنها أيضا المتعة المنفردة والنادرة** . ولم تكن المعالجات التى تناولت **فاوست** تخرج فى عمومها عن هاتين الركيزتين ، ولكنها قد تعطى واحدة منهما الاهتمام الأكبر ، حتى لتبدو الأخرى ثانوية . ففى إحدى المسرحيات التى عرضت فى **دانتسج** ١٦٦٩ يصور **فاوست** على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة العامة ، فى حين أن مسرحيات العرائس فى ذلك الوقت لم تهتم كثيرا بهذا الجانب ، فضلا عن أن تؤكده . فالمناجاة التى كانت تفتتح بها هذه المسرحيات تركز على الطموح وعدم القناعة ، فى حين يكون مدار التعاقد بين **فاوست** والشيطان على المتعة والقوة والشهرة والأمور المادية . فإذا ماوردت إشارة سريعة إلى تعطش **فاوست** للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاوست الرديئة فى التأثير فى رفاقه ، أكثر من كونها إشارة إلى رغبته فى أن يصبح أكثر من إنسان .

وأكثر من هذا أن الكتاب الإنجليز الذين عالجوا قصة **فاوست** فى القرن التاسع عشر كان تركيزهم على موضوع الحب فيها . وعلى سبيل المثال عندما اقتبس **ويلز H. G. Wills** (١٨٨٦) قصة جوته جعل تركيزه على **فاوست وجريتشن** ؛ أما السعى من أجل الحصول على المعرفة **فلم يظهر قط** . وبالمثل ـ ولكن على النقيض ـ كان تركيز الشاعر الفرنسى **بول فاليرى** فى **فاوسته** «**Mon Faust**» على الجانب التأملى فى شخصه . حيث يظهر **فاوست** هنا بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الغربية . حيث فرض عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها .

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متوازيتين ومتوازنتين فى **الأهمية** أحيانا ، **أو** تبرز إحداهما على حساب الأخرى ، **أو** تبرز إحداهما منفردة دون الأخرى ، وفقا للظروف التاريخية التى مر بها النموذج الفاوستى . ولايبقى من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين فى نموذج **فاوست** إلا ما نلحظه عند **جرابى C.D. Grabbe** من أن **فاوست** حين يرى صورة **أنّا Anna** ينسى شغفه بالمعرفة ، أو يستحيل شغفه بها ، وجوعه الذى لا يكف إليها ، شغفا بالمرأة . وبعبارة أخرى تصبح المرأة بديلا من المعرفة .

وعلى الرغم من أن نموذج **فاوست قد** ظهر ـ **أول** ما ظهر ـ فى ألمانيا فإنه استطاع ـ مع مرور الزمن ـ أن يهاجر منها إلى شعوب أوربية أخرى . لقد كان الألمان يرون فيه إفرازا حضاريا خاصا بهم ، يصور الروح السائدة لديهم ، حتى إنهم ليذهبون ـ فى تعصبهم له ـ إلى أن **فاوست** لم يكن ليكون **فاوست** إلا لأنه ألمانى . وفى هذا المستوى جاوز **فاوست** حدود شخصه المفرد لكى يصبح رمزا لشعب بأسره . ولكن **هجرة فاوست** إلى الشعوب الأوربية الأخرى ، جعلته قادرا على الخروج من دائرة الشعب الألمانى المحدودة لكى يبسط جناحيه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها ، وقد رأينا منذ قليل كيف نظر إليه **بول فاليرى** بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الحديثة فى مجملها . وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألمانى **اشبنجلر** له فى كتابه «**سقوط الغرب**» (١٩١٨ ـ ١٩٢٢) مقرونة بالحضارة الأوربية ؛ فعنده أنها حضارة «فاوستية» . وتعنى صفة الفاوستية عنده ـ وهى محاولة منه لتجريد النموذج ـ **كل ما هو دينامى وتأملى** ، **وكل ما هو من قبيل الضجر من القيود** ، **والكراهية لكل ما هو متجمد** ، **والشوق الرومنتيكى لكل ما هو صعب المنال صعب التحديد** .

ومن الواضح أن تجريد النموذج على هذا النحو يكسبه عمومية فى الدلالة ، ويضفى عليه طابعا إنسانيا عاما . ومن ثم ينطوى فى هذا النموذج الأفراد المتعينون على اختلاف اهتماماتهم . ألم يكن **فاوست** نفسه فى القصص الشعبى مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف ؟ ترى هل يظل النموذج فى صورته التجريدية مقصورا على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف فى الأمكنة والأزمنة المختلفة ؟ ولم برز هذا النموذج أمامى وأنا أقرأ شعر **صلاح عبد الصبور** وليس له اشتغال بالعلوم ؟ هل تلتقى هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا النموذج ؟

من خلال متابعة النموذج الفاوستى تاريخيا يحدثنا «**سميد J.W. Smeed**» عن محاولة تصوير **فاوست** على أنه «فنان» مبدع ، وكيف أنها غير مألوفة ، على الرغم من حقيقة أن معادلة **فاوست** بالروح الألمانى ربما ذكرتنا بالأعمال التى كتبت عن **فاوست** ، والتى صورت البطل بوصفه ممثلا لنمط العبقرية الخيالية الألمانية . أضف إلى هذا ما يرتبط بموضوع **فاوست** من أن الفنانين يحاولون بطرق مختلفة **أن** يحققوا المستحيل . ثم يضرب مثالا على هذا بالفنان **ليوناردو دافنشى** وكيف أن بعض تخطيطاته تشير إلى أنه كان «يطلب المستحيل» ، شأنه فى هذا شأن **فاوست** عندما راح يطلب «**هيلين**» .

وبهذا التقريب يصبح الفنان منضويا كذلك فى النموذج الفاوستى ، على الأقل من باب أنه يطلب المستحيل . فهل كان صلاح أيضا يطلب المستحيل ؟ وهل كان بذلك تحقيقا شخصيا للنموذج الفاوستى ؟ لنرجئ الإجابة عن ذلك إلى مابعد . ولكن لا يفوتنا هنا أن نشير إلى عمل كبير للروائى الألمانى « **توماس مان** » عن **فاوست** ، كان بطله عبقريا مبدعا ، وكانت القصة فيه تشكيلا جديدا لأسطورة **فاوست** ، يستهدف التعبير عن المشكلات التى تواجه الفنان المبدع .

وإذن فالنموذج الفاوستى ، بوصفه بنية أساسية ، يمكن أن يمثل فى مستواه التجريدى المحاور العامة لهموم الفنان المبدع ومشكلاته ، أيا كان نوع الفن الذى يبدعه ، والذى يكشف عن همومه وتطلعه .

٣ ـ ب

وأما النموذج الثانى فقد ظهر التجسيم الأول له فى بيئة أخرى غير البيئة الألمانية ، هى أسبانيا القرن السابع عشر . فقد ظهرت أول طبعة لقصة « **البرلادور** El Burlador » ، التى تنسب فى العموم إلى « **ترسو دى مولينا** Tirso de Molina » فى سنة ١٦٣٠ أو قبلها . ويبدو أنها ـ على خلاف قصة الدكتور **يوهان فاوست** ـ لا تعتمد ، ولو بصورة غاية فى التفكك ، على قصة شخص حقيقى أو أحداث حقيقية ، وإن كانت تتضمن صورة عامة لنمط بعينه هو نمط الشاب (الغندور) الغنى الذى عرفته أسبانيا فى بداية القرن السابع عشر . ويبدو أن قصة **البرلادور** هى المصدر المباشر وغير المباشر لكل قصص **دون جوان** التالية لها .

ولكن شخصية **دون جوان ـ كشخصية فاوست ـ** استطاعت أن تهاجر من موطنها الأصلى ، وهو أسبانيا ، إلى مواطن أخرى فى أوربا . وربما كان من الطريف ـ قبل أن نتبين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكلاتها المختلفة فيما بعد ـ أن نشير إلى أن الأندلس ، التى أخرجت إلى العالم شخصية **دون جوان** ، هى نفسها التى عرفت من قبل فى زمن الحكم العربى شخصية **عامر بن أبى عامر** ، الذى وصفه **ابن حزم**[٤] بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة ، وأن النساء كن يتعرضن له ليشاهدنه ، وكيف أن كثيرات منهن شغفن به حبا حتى كاد الحب يقتلهن ، ثم كيف أن عامرا نفسه كان مفتونا بالنساء ، يسعى وراء الجميلات ، وينصب لهن شراكه إن كن من الحرائر ، أو يشتريهن إن كن من الجوارى . لقد كان يحب المرأة المليحة من النظرة الأولى ، تماما كما سيكون أمر **دون جوان** ، ويستنفد كل طاقاته ووسائله فى الحصول عليها ، حتى إذا ظفر بها لم يمض وقت طويل حتى يملها ، وينقلب حبه لها بغضا .

هل كانت شخصية عامر هذا هى أساس النموذج الذى تجلى فيما بعد فى **البرلادور** ثم فى **دون جوان** ؟ **وأقول : ليس من هدف هذه الدراسة أن تحقق هذا الأمر ، فهذا شأن المختصين فى الدراسات العربية الأسبانية ، وكل ما يعنينا هنا هو أن نقرر أن النموذج الذى سيعرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جوان** لا يعنى ـ شأن كل نموذج ـ أن أفراده المتعينين قد لا يصادفوننا هنا وهناك فى الأزمنة السابقة ، قبل أن يتأملهم الوعى الحضارى فيدرك أنهم تجسيم لنموذج عام أو بنية أساسية .

وقد انتقلت شخصية **دون جوان** إلى إيطاليا من خلال عمل **ترسو دى مولينا** . وكان من أبرز الأعمال التى تناولت هذه الشخصية العمل الذى قدمه « **أونوفريوجيليبرتو** O. Giliberto » بعنوان « **مأدبة بيترو** » (١٦٥٢) ، حيث وسع هذا المؤلف فى مسرحيته من إطار المشكلة الدونجوانية ؛ وهو ما يتضح من عنوانها الجانبى ـ « **الابن المجرم** » . ومن ثم لم يعد **دون جوان** عنده مجرد متمرد على السلطة الأبوية ، بل هو فى صميمه فاسق حقيقى ، يعارض فى شدة كل الأفكار وكل المشاعر المألوفة ، ويقف فى صراعه مع المجتمع موقفه من الله[٥] .

ومن إيطاليا انتقل **دون جوان** إلى فرنسا . وربما كانت شخصيته التى عرفت فى اللغة العربية هى الشخصية التى رسمها الكاتب المسرحى الكبير **موليير** ، على نحو ما سنرى .

إن « **ساجاناريل** » ـ تابع **دون جوان** ـ كان يرى أنه من الخطأ أن يحب الإنسان شرقا وغربا ، ويمينا وشمالا ، كما يفعل سيده **دون جوان** وهو يواجه سيده بهذا الرأى ، ولكن **دون جوان** يدافع عن سلوكه هذا الذى يأخذه عليه تابعه فيقول :

« إن الثبات فى الحب لا يلائم إلا البلهاء من الناس . جميع الحسناوات لهن الحق فى أن يسلبن لبنا ، ولا يصح أن يكون لأول حسناء التقينا بها الحق فى أن تسلب الأخريات نصيبهن العادل من قلوبنا .

« أما من جهتى فإن الجمال يهيج نفسى أينما وجدته ، وما أسهل أن أنقاد إلى قوة جاذبيته العذبة ! ...

« إن لى عينين أحتفظ بهما لأرى مزاياهن جميعا ، وأقدم فروض الطاعة والولاء لكل واحدة تقودنى إلى طبيعتى .. ولو كان عندى مائة ألف قلب فإننى أهبها جميعا للمرأة الجميلة التى تطلب حبى ؛ فالعاطفة الوليدة لها سحر يقصر دونه الوصف . »[٦]

ويرى **دون جوان ـ** عند موليير ـ أن كل حب جديد يوقظ رغباتنا ، ويدخل الفرح على نفوسنا ؛ لأننا نشعر معه أننا نقوم بغزو جديد . وهو من ثم يقول :

« لكم أتمنى ـ كالإسكندر ـ أن تكون هناك عوالم أخرى لأستطيع أن أتابع فيها غزوات حبى »[٧] .

ويعود **دون جوان** لكى يؤكد طبيعته المنطلقة ، الكارهة للقيود حتى وإن كانت قيود الحب نفسه ، فيعلن :

« ... إن القيود لا تتفق مع طبيعتى ، إنى أحب الحرية فى الحب كما تعلم ، ولا أرتضى لقلبى أن يسجن بين أربعة جدران »[٨] .

إنه ـ مثل عامر بن أبى عامر ـ يظل بالمرأة الفاتنة يغويها بشتى الوسائل ، بوسامته وقوته وأناقة مظهره ، وبمكانته الاجتماعية ، وبثرائه فضلا عن قدرته على تدوير الكلمات الساحرة والعبارات الخلابة فى مغازلتها . حتى إذا لانت وخضعت وأصبحت ملك يده أخذ قلبه ينصرف عنها فى رحلة البحث التى لاتكف . وهو بعد هذا ـ كما يصوره موليير ـ إنسان أمين مع نفسه ، مهما يكن من أمر سلوكه الاجتماعى (**استهواء النساء والتغرير بالفتيات ... الخ**) **أو تنكره للسماء وقوانينها**

التي يؤمن بها الآخرون ؛ فقد كان في كل هذا صادقا مع نفسه :

« لا أملك إخفاء عواطفي . وإنني أحمل قلبا صادقا . »[9]

وهذا الصدق مع النفس هو الذي جعله ينصرف عن « **دونا ألفيرا** » ويأبى كل محاولة - بما في ذلك تهديده بالقتل - لإعادته إلى عش الزوجية ؛ لأنه كان يرى في هذا الزواج نوعا من الزنا المستتر .

هذه الأبعاد التي رسم بها **موليير** شخصية **دون جوان** كانت كافية لأن تبلور في الوعي نموذج الإنسان المتعطش إلى الحب أبدا ، الباحث عنه في كل مكان . في مقابل نموذج فاوست ، المتعطش إلى المعرفة أبدا ، الباحث عنها في كل مكان .

وعلى حين ظلت شخصية **دون جوان** عند **موليير** شخصية واقعية . لا تعترف بحقيقة إلا ما كان من قبيل أن اثنين واثنين تساوي أربعة ، فإن الرومنسية ، عندما تعاملت مع هذه الشخصية وعالجتها في بعض الأعمال الأدبية ، راحت تضفي عليها طابعا مثاليا . ومن ثم يطالعنا **دون جوان** عند « **جوتييه** » وهو يحلم بامرأة تجمع بين كليوبترا ومريم العذراء . ويلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع « مثال » الأنوثة و « مثال » الطهارة والعفة في كيان واحد ؛ أي أن يجمع بين ما يلبي نداء الجسد وما يلبي نداء الروح في وحدة واحدة . وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقيق من جهة ، كما يشير - من جهة أخرى - إلى أن المتعة الحسية في صورتها الفجة لم تكن هدفا يسعى **دون جوان** قط إلى تحقيقه . وكذلك يطالعنا **دون جوان** عند **ليناو** Lenau (١٨٤٤) بوصفه إنسانا يملؤه الشوق لأن يجد المرأة التي هي تجسيد لمثال الأنوثة . ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد نسخ باهتة من صورة مثالية .

وهكذا اتفقت نظرة كل من **جوتييه** و **ليناو** في تشخيصهما **لدون جوان** بوصفه الباحث اليائس عن الأنوثة المثالية .

ولم يكن تفسير « **هوفمان** E. T. A. Hoffman » **لأوبرا دون جوان ، التي لحنها موتسارت ، بعيدا - فيما استخلصه من دلالات - عما اتفق لدى جوتييه و ليناو** في شأن **دون جوان** . لقد رأى **هوفمان** أن هذه الأوبرا تحمل معنى عميقا ؛ فما ذلك المعنى العميق ؟ يقول : إن لدى الإنسان انعطافا نحو القيم العلوية transcendental ؛ وكذلك فإن الصراع بين الواقعي والمثالي هو جوهر الحياة الفانية . وهكذا ينتهي الأمر **بدون جيوفاني** (**أو لنقل إن القوى الشريرة دفعته**) إلى الاعتقاد في أن المثالي يتحقق في الحب ، وأنه لابد أن تكون هناك في مكان ما امرأة تستطيع أن تعينه على أن يبلغ في هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التي لا يعرفها الإنسان في الواقع إلا بوصفها نوعا من الشوق الغامض ، والتي لا يمكن تحققها إلا في عالم آخر) . وهكذا يمضي **دون جيوفاني** فينتقل من امرأة إلى أخرى ، ولكنه يصاب دائما بخيبة الأمل ، لأنه لم يجد من ترقى إلى مستوى المثال .

وواضح أن **دون جوان** يتحول في هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأسوية ؛ **فهو** يحاول أن يكون أكثر من إنسان ، وأن يحقق في هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأي إنسان فان ، فكان بذلك محكوما بالسعي الذي لا يكف نحو ضالة لا أمل في الوصول إليها . ومن ثم كان هناك تأكيد مطرد - كما يقول سميد[10] - لفكرة أن بحث **دون جوان** عن مثال الأنوثة إنما يمثل طريقته في البحث عن الله ، وأن الإحباط المتكرر الذي أصابه قد دفع به إلى التمرد على الله .

وهذه الروح المغامرة والمتمردة التي أضفتها الرومنسية على شخصية دون جوان لم تكن لتلائم القرن العشرين ، حيث غلبت النظرة الفلسفية على موضوع الحب[11] كما مثلته هذه الشخصية ، وحيث تحرك نموذج دون جوان من قطب الباحث عن الحب إلى قطب الباحث عن الحقيقة .

فدون جوان عند الكاتب الألماني « **ماكس فريش** M. Frisch » إنسان يود أن يهرب إلى عالم آخر أوضح ، تتجلى فيه الحقيقة ، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة . وهو كذلك يرفض أن تقوده الحاجة البيولوجية العمياء ، بل إنه ليذهب في عدم رضاه إلى الحد الذي يجعله رافضا لمبدأ الخلق ، الذي شطر الناس إلى رجل وامرأة ، مشيرا إلى فظاعة أن الإنسان المفرد لا يمثل كلاً . أما شوقه إلى المرأة فشكل من أشكال السكر ، لابد للمرء أن يجاوزه إذا كان يسعى لتحقيق هدفه الأسمى . **وهدف دون جوان الأسمى هو المنطق الصرف ؛ هو المطلق العقلي ، الذي يسميه « بيتر ديجو Diego » الله ، والذي يسميه فريش الهندسة** . ودون جوان هذا هو - بصفة أساسية - إنسان مثقف ، لا تعني المرأة عنده أكثر من كونها حادثا عرضيا .

وهكذا ينتهي نموذج **دون جوان** العاشق إلى باحث في سر الوجود ، كما انتهى من قبل نموذج **فاوست** الباحث في أسرار الكون إلى عاشق . ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين ؟

٣ - جـ

حين أصبح هذان النموذجان مألوفين في الأدب الغربي في إبان القرن التاسع عشر . أصبح ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر ، بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش ، لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض . وقد كان من المسلم به أن التعارض الواضح بينهما يتمثل في أن **دون جوان** كان يسعى للحصول على المتعة ، في حين كان سعي **فاوست** للحصول على المعرفة .

ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتداخلان على المستوى العملي والمستوى التجريدي على السواء .

حين نتذكر مسرحية **فاوست لمارلو** (١٨٣٩) نستطيع أن نبصر بالروح الدونجوانية تسيطر على **فاوست** في الجزء الثاني منها ، حيث ينتقل فاوست من الرغبة في فهم الحياة إلى الرغبة في الاستمتاع بالحياة ؛ وهي رغبة دونجوانية في المحل الأول . وكأن **مارلو يريد أن يقول ضمنا إن سعي فاوست لتحصيل المعرفة واكتناه أسرار الحياة ، ومطلب دون جوان في الحب ، هما تجليان مختلفان لروح واحدة . وفي نفس الاتجاه - ولكن على نحو مباشر - سار « جرابي** C. D. Grabbe » في المأساة التي كتبها تحت عنوان « **دون جوان وفاوست** » ؛ **فهو** يرصد وجه الاختلاف الظاهر بين الشخصيتين ، حيث إن **دون جوان** كان قادرا على أن يبتهج من حيث إن

المتع الحسية تسد جوعه ، وإن لم تصل به قط إلى حد التخمة ، فى حين يشكو **فاوست** من أن الدراسة تغذو شوقه إلى اليقين دون أن تبلغ به حد القناعة . ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدى فى نهاية المسرحية ملاحظة غامضة ، تشير إلى أن **فاوست ودون جوان** يشتركان معا فى شئ جوهرى ، وذلك حين يقول «أنا أعرف أنكما تسعيان إلى نفس الهدف ، وإن افترقتما فى عربتين . »[12] . ومن قبل جمع **جوتييه** بين **فاوست ودون جوان** فى مسرحيته المسماة «**كوميديا الموت**» . وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومنسية للعالم الخارجى ، حيث يتملكهما الشعور بزيف هذا العالم بالقياس إلى المثل التى تعيش فى ضميريهما .

وأخيرا ـ وهذا تشابه على قدر كبير من الأهمية ـ أنهما انتهيا نهاية مأساوية واحدة ؛ وكان ذلك بإرادتهما واختيارهما . ذلك أن سعيهما وراء ما لا يمكن الحصول عليه ، ويأسهما من ذلك ، قد أدى بهما إلى حالة من الفراغ الثقيل ، أصبح معها الانتحار هو الفعل الوحيد الباقى والممكن . وهكذا انتحر **دون جوان** عند «**جوردان E. Jourdain**» ، كما طعن **فاوست** نفسه عند **ليناو** ، كما طوح **دون جوان** ـ عنده كذلك ـ بسيفه بعيدا وهو فى موقف نزال ومات بإرادته . **لقد اختار كلاهما خلاصه بالموت . وكأن المعرفة الخالصة ، والحب الخالص ، لا يتحققان إلا بالموت .**

وهكذا كان **فاوست ودون جوان** تجليان لروح واحدة ، تسعى إلى تحقيق هدف مشترك من طريقين مختلفين ، لعله إصلاح هذا العالم ؛ فقد بداهما زائفا بالقياس إلى الصورة المثلى التى يريدانه أن يكون عليها ، ثم هما ـ أخيرا ـ ينتهيان نهاية مأساوية واحدة .

إنهما بمثابة دالتين فى بنية أعم وأشمل ، تُقرأ طردا كما تقرأ عكسا ، فيكون **فاوست** هو الحكيم العاشق ، ويكون **دون جوان** هو العاشق الحكيم ، ثم يكون فاوست ـ مرة أخرى ـ هو **دون جوان العقل ، ودون جوان هو فاوست** الحواس .

٤ ـ

كل ما مضى يؤكد لنا أن نموذجى **فاوست ودون جوان** ، اللذين عاشا فى الوعى الإنسانى زمنا طويلا منفصلين ، قد أمكن ـ مع نمو هذا الوعى ـ اندماجهما فى نموذج واحد ، بحيث صارا ـ معا ـ يمثلان بنية موحدة . **والذى ندعيه هنا أن صلاح عبد الصبور ، الإنسان والشاعر ـ ولا انفصال بينهما ـ يعد تحقيقا رائعا لهذا النموذج أو هذه البنية . فهو فاوست الباحث عن الحقيقة ، وهو أيضا ـ وفى نفس الوقت ـ دون جوان الباحث عن الحب . ولكنه بالإضافة إلى هذا ـ وعلى خلاف فاوست ودون جوان معا ـ شاعر فنان** . ولن يكون ادعاؤنا بعيد التصور إذا نحن قلنا إن هذه الصفة الفارقة ، صفة الشاعر الفنان (فلم ينظر قط إلى **دون جوان** بوصفة فنانا ، كما لم يُقرن بين هموم **فاوست** وهموم الفنان إلا فى محاولات محدودة ـ كما رأينا) هى الصفة التى صهرت فيه هذين النموذجين فى بنية واحدة ؛ فالشاعر المكتمل النضج هو الذى يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق فى تجربة الحب ، أو الذى ينهمك فى تجربة الحب سعيا لاقتناص الحقيقة . ثم يتقطر هذا كله فى الشعر الذى يبدعه الشاعر ، فنكون عندئذ ـ مع هذا الشعر ـ بإزاء بنية مركبة وموحدة ، ولكنها بنية فنية آخر الأمر . وبعبارة أخرى فإن شعر **صلاح عبد الصبور** يمثل أمامنا سيرة فنية ، لها أصول فى سيرته الشخصية بلاشك ، وهذا شىء لا نحقق فيه ، ولكنها ـ آخر الأمر ، أو أوله ـ سيرة نموذجية . ومن ثم لا نجد حرجا فى أن نقول **إن عبد الصبور قد استطاع ـ عن طريق الشعر ـ أن يصنع من تجربة حياته نموذجا يمثل بنية متميزة فى الوعى الحضارى** .

وحين نقول إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهرا ـ من خلال الشعر ـ فى بنية موحدة فإن هذا يخلق لنا ـ إجرائيا ـ مشكلة تتمثل فى صعوبة الاقتراب من هذه البنية فى صورتها الموحدة ؛ لأننا لابد أن نبدأ من بداية ، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخلها ، حيث يمتنع الدخول إليها من أكثر من باب فى وقت واحد . وعلى هذا فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة .

٤ ـ أ

يقول صلاح فى بعض كتاباته : « .. وأنا مريض بالسؤال عن العلة فى كل شئ ؛ وهو مرض أورثنى إياه قراءات فلسفية عابرة ، وإصابة عارضة بالتأمل ، لم أستطع أن أعالجها فى صباى وشبابى ، فبقيت معى حتى أعتاب شيخوختى ، وأظنها ستظل معى حتى أبواب الآخرة » .[13]

وهو هنا يذكرنا **بفاوست** عند **جوتييه** ؛ فقد كان ـ كما عرفنا ـ مولعا بطرح الأسئلة دون أن يجد الإجابة عنها . والسؤال لا ينشأ من فراغ ، بل هو ـ فى الغالب ـ نتيجة التأمل . والسؤال هو أول مراحل الوعى ، والدليل على الرغبة فى التعرف . لكن صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكى يعرفها ، بل كان يسأل عن عللها الموجدة لها ، حيث تكمن حقيقتها . وبعبارة أخرى فإنه **لم يكن يسأل عن ماهية الشىء بل عن الحكمة فى وجوده . ومن ثم كانت حياته سعيا متصلا للتعرف على الحقيقة ؛ على ما يجلب إلى النفس الطمأنينة** . وهذا قناعه الفنى الأثير ـ **الحلاج** ـ يشرح هذا السعى وما يكلف صاحبه من عذابات :

«تسكعت فى طرقات الحياة ، دخلت سراديبها الموحشة / حجبت بكفى لهيب الظهيرة فى الفلوات / وأشعلت عينى دليلى ، أنيسى فى الظلمات / وذوبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار ، على صفحات الكتب / لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد / فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها ، فيركض ، ينقض / فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة واجفة / بكيت لها ورتجفت / وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل / كحبة رمل / ومنكسر تعس ، خائف مرتعد / فعلمى ما قادنى قط للمعرفة / وهبنى عرفت تضاريس هذا الوجود / مدائنة وقراه / ووديانة وذراه / وتاريخ أملاكه الأقدمين / وآثار أملاكه المحدثين / فكيف بعرفان سر الوجود / ومقصده ، مبتدا أمره ، منتهاه / لكى يرفع الخوف عنى / خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر / لكى أطمئن » .[14]

هذا المونولوج الشعرى يتوحد فيه الحلاج وصلاح عبد الصبور وفاوست ، ولكن من الواضح أن الحلاج قد خرج من عقل صلاح نفسه ، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن فاوست - فى هذا المركب الثلاثى - هو النموذج الأصلى ، نموذج الإنسان الذى أكب على تحصيل العلم فأدرك فى النهاية أنه وقف به عند حدود معرفة الظاهر (تضاريس المكان وأهل الزمان) ، دون معرفة سر هذا الوجود وغايته . ولم يكن «جوته» أو «مارلو» أو غيرهما ليجرى على لسان فاوست المعذب بالرغبة فى المعرفة الوثيقة المجاوزة للأشياء أكثر من هذا .

المعرفة المنشودة إذن ليست فى الكتب ، والبحث فيها عناء لا يبلغ بصاحبه مرحلة الإدراك الكامل الذى يجلب الطمأنينة إلى النفس .

وهذا المونولوج يردنا إلى قصيدة «القديس» فى ديوان «أقول لكم» (هل كانت هذه القصيدة إرهاصا بالحلاج ؟ !) . حيث نستمع إليه وهو يخطب فى الغرباء والفقراء والمرضى وكسيرى القلب :

«أنا طوفت فى الأوراق سواحا / شبا قلمى حصانى / بعد أن حملت بى الأوهام والغفلة / سنين طوال / فى بطن اللجاج وظلمة المنطق / وكنت إذا أجن الليل واستخفى الشجيونا / وحن الصدر للمرفق / وداعبت الخيالات الخليينا / ألوذ بركنى العارى ، بجنب فتيلى المرهق / وأبعث من قبورهمو عظاما نخرة ورؤوس / لتجلس قرب مائدتى ، تبث حديثها الصياح والمهموس / وإن ملت ، وطال الصمت ، لا تسعى بها أقدام / وإن نثرت سهام الفجر تستخفى كما الأوهام» (١٥)

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذى انفقه فى بطون الكتب / الجماجم كان عبثا لا طائل وراءه ، فضالته المنشودة ليست فيها . فليلق بها إذن إلى الجحيم ، وليبحث لنفسه عن طريق آخر :

«.. لأنى حينما استيقظت ذات صباح / رميت الكتب للنيران ثم فتحت شباكى / وفى نفس الضحى الفواح / خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات والساعين للأرزاق / وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسرابا من العشاق / وفى لحظة / شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس / شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة» .

(نفس القصيدة)

٤ - ب

والذين أحرقوا كتبهم ، شكا منهم فى جدواها ، كثيرون . لكن القديس هنا يستبدل بالكتب الحياة نفسها ؛ فالحياة لن تكشف عن روحها المستتر فى الكتب وصمت الكتب ، بل فى الطبيعة ، وفى البشر يروحون فيها ويغدون ، ويتقاطعون فيتحابون . الحقيقة كامنة وراء حركة الحياة الصاخبة ، فإذا شاء القديس أو فاوست أو صلاح عبد الصبور أن يلمحها ولو للحظة فليخرج إلى الحياة بحثا عنها .. وها هو ذا يخرج فى رحلة البحث :

أبحث عنك فى ملاءة المساء / أراك كالنجوم عارية / نائمة مبعثرة / مشوقة للوصل والمسامرة / ولاقتراح الخمر والغناء / وحينما تهتز أجفانى / وتفلتين من شباك رؤيتى المنحسرة / تذوين بين الأرض والسماء / ويسقط الإعياء / منهمرا كالمطرة / على هشيم نفسى المنكسرة / كأنه الإغماء .

«أبحث عنك فى مقاهى آخر المساء والمطاعم / أراك تجلسين جلسة النداء الباسم / ضاحكة مستبشرة / وعندما تهتز أجفانى / وتفلتين من خيوط الوهم والدعاء / تذوين بين النور والزجاج / ...

«أبحث عنك فى العطور القلقة / كأنها تطل من نوافذ الثياب .

«أبحث عنك فى الخطى المفارقة / يقودها إلى لا شىء لا مكان / وهم الانتظار والحضور والغياب .

«أبحث عنك فى معاطف الشتاء إذ تلتف / وتصبح الأجسام فى الظلام / تورية ملفوفة . أو نصبا من الرصاص والرخام .

«وفى الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب / حين يهل الصيف / ترتجلان الحركات الملغزة / ...

«أبحث عنك فى مفارق الطرق / والهة ، ذاهلة ، فى لحظة التجلى / منصوبة كخيمة من الحرير / يهزها نسيم صيف دافئ ، أو ريح صبح غائم مبلل مطير / فترتخى حبالها ، حتى تميل فى انكشافها / على سواد قلبى الأسير / ويبتدى لينتهى حوارنا القصير .

«أبحث عنك فى مرايا علب المساء والمصاعد .

أبحث عنك فى زحام الهمهمات / معقودة ملتفة فى أسقف المساجد .

«أبحث عنك فى محطات القطار والمعابر / فى الكتب الصفراء والبيضاء والمحابر / وفى حدائق الأطفال والمقابر» .

هذا البحث المضنى فى كل مكان ، إلى أى شىء يفضى ؟

«آوى إلى بيتى فى الليل الأخير / انتظر انبثاقك البغتة كالحقيقة / (أيتها السفينة الوهمية المسار / يا وردة الصقيع / أيتها العاصفة المحكمة الإسار ، خلف فصول الزمن الدوار) / حتى إذا طال انتظارى المرير / شربت كأس الخمر والدوار / كأننى أقبل الدموع فى خدود الكأس / قطرة قطرة ، كأننى ألتذ باليأس والانكسار» .

لقد كانت رحلة النهار خائبة ، فقد انتهت إلى لا شىء ، وكانت العودة المنكسرة إلى البيت فى آخر الليل ، ثم كان التحديق فى جوف الظلام هو الأمل الأخير فى انبثاق الحقيقة ، ومعاينتها عن قرب ، والحوار معها ، والتملى منها ، ولكن :

«وأورق اليقين / أن مستحيلا قاطعا كالسيف / لقاؤنا / إلا للمحة من طرف» .

(البحث عن وردة الصقيع ـ ديوان شجر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيرا فى شعر صلاح . أعنى تجربة البحث عن الحقيقة خارج الكتب ، والسياحة فى الأماكن الجديدة ، ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو مألوف ومتداول ، ثم العودة فى آخر المساء إلى هواجسه الليلية[١٦] . ولكم أبحر فى جوف الليل ، كما تسكع على وجه النهار !

٤ ـ ب١

فى المساء ـ كل مساء ـ تعاوده الأسئلة الملحة . التى شغلت ضميره منذ وقت مبكر :

«منذ زمان / منذ اعتدت التفكير كما يعتاد المدمن وخز الأفيون / وأنا أسأل نفسى بضعة أسئلة قبل النوم / أحيانا وأنا بين اليقظة والإغماء / إذ أشعر أنى أهوى فى قاع البئر المعتم / ألق عنى بضعة أسئلة ملحاحة / حتى أهوى ، لا يثقل صدرى شىء» .

(فصول منتزعة ـ ديوان شجر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاحة التى تعتاده كل ليلة ؟ إنه لا يفصح عنها ، سوى السؤال الذى ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يفلته . وهو : ماذا قد يحدث ؟ إنه السؤال عن المستقبل الذى تريد الرؤية أن تقتنصه فى شباكها . وهو سؤال يتضمن رفض الواقع وانتظار ما سيجئ أو لا يجئ . لكن الأسئلة الأخرى تعود فتطالعنا فى نفس القصيدة على ألسنة الشعراء الذى يبحر معهم صلاح فى الليل ، فالشاعر الفرنسى «**بول إيلوار**» يسأله عن معنى **الحرية** ، والشاعر الألمانى «**بر تولد بر يخت**» يسأله عن معنى **العدل** ، والشاعر الإيطالى «**دانتى أليجيرى**» يسأله عن معنى **الحب** ، والشاعر العربى **أبو الطيب المتنبى** يسأله عن معنى **العزة** ، كما يسأله **المعرى** عن معنى **الصدق**[١٧] . وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه السؤال الذى كرس له حياته كلها ، وكأنهم بذلك يطلبون منه المحال . ويلقون على قلبه بهم لا قبل له به :

«تتزاحم أسئلتهمو حولى ، لا أملك ردا
أستعطفهم وأنام» .

ولكنه :

«قبل أن يأوى إلى فراشه الكليم / وقبل أن يغيب فى غياهب الإغماء / يطوف فى خياله الحلم العقيم / أن تفتح السماء / أبوابها عن نبأ عظيم» .

ولن أطيل الوقوف عند هواجسه الليلية ، حين يدخل ظله فى ظله فيتوحد مع نفسه ، وحين يصبح الليل رحما أو قبرا أو غابة ، وحين تدهمه أفراس الخوف والوحشة والرعب والرؤى الهولية ، وحين تتفتح جراحه وتتفجر أحزانه ، وحين يستولى عليه الشعور بالضياع فى بحر العدم ـ فكل هذا وأكثر منه ، مما هو من بابه ، متناثر فى كثير من قصائده .

٤ ـ ب ٢

وعندما يفيق صلاح على صباح يوم جديد فإنه يستشعر أحيانا الغربة عن نفسه وعن الأشياء ، إلى أن يستعيد وعيه فيدرك أنه مقبل على يوم مكرور من أيامه :

«أصحو أحيانا لا أدرى لى اسما . أو وطنا أو أهلا
أتمهل فى باب الحجرة حتى يدركنى وجدانى
فيثيب إلىّ بداهة عرفانى
متمهلة فى رأسى . تهوى فى أطرافى ثقلا
تلق مرساها فى قلبى
هذا يوم مكرور من أيامى
يوم مكرور من أيام العالم
تلقينى فيه أبواب فى أبواب
ويغللنى عرق ثوبا نسجته الشمس الملتهبة
ثوبا من إعياء وعذاب ..»

(مذكرات رجل مجهول ـ ديوان تأملات فى زمن جريح)

ثم تكشف رحلة النهار المضنية عن الرتابة والتفاهة والكذب والخيانة والزيف ، فيعود الشاعر محملا بأعباء النهار لكى يدخل مع المساء فى همومه الليلية مرة أخرى ، وهكذا . رحلة من العذاب تتكرر ليل نهار ، تولد السأم ، وتجعله أيضا سأما مكرورا :

«الليل ، الليل يكرر نفسه / ويكرر نفسه / والصبح يكرر نفسه / والأحلام وخطوات الأقدام / وهبوط الإظلام / وهبوط الوحشة فى القلب مع الإظلام / رعشات الأوردة المثلوجة والمحرورة / ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة / قصص القتلى والقتلة / وفكاهات الهزلين وهزل الفكهين / وضجيج الطرقات / وجنازات الأموات / حتى سأم التكرار يكرر نفسه» ..

(تكرارية ـ ديوان الإبحار فى الذاكرة)

٤ ـ جـ

هذا البحث المضنى فى دوامة الحياة لم يكشف إلا عن وجه ملىء بالبشاعة والكذب والنفاق والزيف ، حيث يتوارى الصدق والنزاهة والبراءة والطهارة ، وحيث تفقد الحياة مغزاها الحقيق ، ويصبح منطق الجنون ـ إن كان للجنون منطق ـ هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لتقبلها . ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يفقد الشاعر ثقته فى قيمة التجربة ، كما فقد من قبل ثقته فى قيمة المعرفة التى تنطوى عليها الكتب .

وإذا كان **فاوست** فى غمرة يأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى الحقيقة ، قد راهن عليها ، وتعاقد مع الشيطان على المتعة والثراء والقوة ، فإن شاعرنا يدخل فى نوع من المساومة فى صورة عقد ـ أو عهد فلا فرق ـ بينه وبين المخاطب ، أيا كان هذا المخاطب ، شيطانا أو ملاكا أو إنسانا ، يتنازل الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله فى حياته من

خبرات ، فى مقابل أن يستمتع بيوم واحد بكر :

«يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة / يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة / لك السلام / لك السلام / أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة / لقاء يوم واحد من البكارة» .

(أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا – فى مقابل التجريب – تحتاج إلى تأمل ؛ فهى تتحرك على مستويين من الدلالة يتباعدان ثم يعودان فيتداخلان . فى المستوى الأول تبرز فكرة العذرية فتحرك الدلالة الحسية ، وفى المستوى الثانى تبرز فكرة الطزاجة والجدة ، فتحرك الدلالة المعنوية . لكن الدلالتين معا تنتهيان إلى مدلول واحد ، هو الطريق الذى لم تخض فيه قدم . لكننا يجب ألا نغفل أيضا عن بداية مطلب الشاعر ؛ فقد حدد الدلالة التى يعنيها عندما حدد مطلبه فى الضحكة البريئة ، والدمعة البريئة . فالبراءة إذن هى مطلبه ، سواء ارتبطت بالسعادة أو الحزن . والبراءة هنا لا تنفصل بحال من الأحوال عن البكارة ، بل ربما بدا لنا أن السياق الشعرى – لو عدنا إليه – كان أولى به أن يستدعيها ، ولكن انحراف الشاعر عنها إلى البكارة لم يكن – على كل حال – نفيا لها ، بل على العكس ؛ فالبكارة والبراءة دلالتان متلازمتان ، ولا يمكن أن تتحقق إحداهما على حساب الأخرى .

ونعود لنتساءل عن حدود البكارة فى منظور الشاعر . هل يريد حقا أن يطرق أرضا لم تخض فيها قدم ؟ وبعبارة أخرى ، هل يريد أن يكشف للآخرين عن الجديد الذى لم يعرفوه ؟

يبدو أن الآخرين ليسوا طرفا فى هذا الموقف ، وإنما يتجه تفكيره فى بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصيا . فليس المهم فى الأرض الجديدة التى يطرقها ألا تكون قد مشت بها الأقدام من قبل ، بل المهم ن تكون ممارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه ؛ أن تخرج من ائرة التكرار القاتلة ، وهيهات !

لقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والضحك :

«وكنت إن بكيت هزنى البكاء / ... وكنت إن ضحكت صافيا كأننى غدير»

(احلام الفارس القديم)

لكنه الآن يبحث عن طريق الدمعة البريئة ؛ الدمعة الحارة الصادقة ، الدمعة التى تهز كيان الإنسان وتتقطر فيها أحزان الكون ؛ كما يبحث عن الضحكة الصرف التى لا يعكر صفوها شئ ، والتى تستوعب أفراح الكون . وهو فى سبيل الحصول على هاتين اللحظتين يدفع بكل ما اكتسبه فى حياته من تجارب . إنه يراهن مثل **فاوست** ، ولكنه – وهو ابن القرن العشرين – لا يقع فى دائرة فجاجته ، عندما راح يطلب المتعة والثروة والقوة . حقا إن **فاوست** بعد ذلك قد طلب المحال **(هيلين)** ، ولكنه محال بحكم طبائع الأشياء ؛ فالزمن لا يستدير إلى الوراء ؛ أما صلاح فإنه يطلب محالا كان ينبغى أن يكون ممكنا .

ومن جهة أخرى فإن المتعة والثروة والقوة لا يمكن أن تشكل بديلا من **المعرفة** ، ولا هى تمثل طريقا من الطرق المؤدية إليها ؛ **«فإن كل البشر** يريدون امتلاك الحياة ، فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو الحب ، أو المتعة ، **ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر** الحياة» .[١٨] أما البحث عن التجربة البكر ، محزنة كانت أو مفرحة ، **فطريق إلى المعرفة** . ومن مجموع التجارب تتراكم الحقائق الجزئية ، التى **يمكن أن تفضى – من خلال الحدس الملهم – إلى إدراك للحقيقة** المطلقة .

إن **صلاح عبد الصبور** حين ايقن من لا جدوى الكتب فى **الوصول إلى المعرفة أوكشف الحقيقة** ، راح يجرب أن يتخذ من الحواس وسيلة تجاوز به إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها . **فهو إذن لا** يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرد أن هذه الملامسة فى حد ذاتها توفر له **ألوانا من المتعة ، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها** . وفى هذا السياق تقف قصيدة **«انتساب» (ديوان الإبحار فى الذاكرة)** لتدل فى وضوح وقوة على هذا المنحى ، ولتكشف – على نحو خلاب – عن شاعر يتخذ المتعة الحسية وسيلة للتعرف :

«أنتسب إلى جسمى / أنتسب إلى شهوة أطراف أن تلمس أعراق الأشياء / شهوة شفتى أن تندى ، وتندّى / أن تسق ، أن تُسق / حتى تقنص روح الجلد الحمراء / شهوة أنفى أن تعرف / من أين يجئ النفح اللاذع والنفح الرخو / فى أعشاب الإبطين / ومسيل العرق على خط الظهر / فى مفرق كومة شعر / فى الزهرات العشر المغمضة النابتة على أطراف الكفين / والصدفات العشر المرشوقة فى أطراف القدمين / أبغى أن تعرف نفسى / كيف تصير الرغبة لحظة صحو / وكمال الرغبة لحظة محو ...» إلخ

فملامسة اعراق الأشياء ، واقتناص روح الجلد ، وما أشبه ، ليست جزءا من متعة الحواس بالأشياء بقدر ما هى رغبة فى التغلغل فى بواطنها . والقصيدة كلها على هذا المنوال الفريد .

ألا يحق لنا الآن أن نقول إن الفارق بين **فاوست فى إقباله** على المتعة الحسية وبين **صلاح** هو أن الأول مجرد إنسان وأن الآخر إنسان **فنان** ؟ هكذا كان شأن كل الفنانين الكبار حينما رغبوا فى أن يعقدوا **صفقة كصفقة فاوست** ؛ فقد كانوا يلوذون بحواسهم المرهفة ، يلتمسون عن طريقها نوعا من اليقين يشبع جوع أرواحهم . وقد سجل صلاح نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزى **وليم بليك** كان ينادى : **«من يبيعنى تجربتى بأغنية ، وحكمتى برقصة فى الطريق»** ، وعلق على هذا بقوله : «**لقد أراد بليك أن ينقذ روحه** ، ويحفظ طهارته ، ولذلك فإنه لم يفكر **قط** ، بل أحس ، وأحس بعمق» .[١٩]

– ٥

وإذ يبلغ بنا الحديث هذا المدى نجد أنفسنا **قد اقتربنا من دون جوان . وإذا كانت أشعار صلاح المتعلقة بموضوع** الحب تذكرنا به فلأن بينهما فى هذا المجال أرضا مشتركة ، مع الفارق المماثل ، وهو أن **دون**

جوان القصة كيان بشرى ، **ودون جوان** صلاح كيان شعرى ؛ **فهو** ليس نسخة مطابقة بالضرورة لسيرة صلاح الإنسان . ومن هنا ارتبطت تجربة الحب عنده بتجربة الشعر ارتباطا وثيقا إلى حد التلازم . «الشعر والحب مثل الخنجر ذى الحدين ، حين غرست أحدهما فى قلبى غرست الآخر » (٢٠)

وقبل أن ندخل مع الشاعر إلى عالم (**الشعر ـ الحب**) أو (**الحب ـ الشعر**) لابد أن ننبه منذ البداية إلى مغزى الارتباط بين طرفى هذه العلاقة ، أو بين حدى الخنجر ـ كما يسميهما .

إن **دون جوان** قد يظهر أمامنا ـ فى كثير من تجلياته ـ باحثا عن الحب فى كل مكان ، متنقلا من الهيام بامرأة إلى أخرى ، أو باحثا بنفسه عن غزوة عاطفية جديدة ، بعد أن يتسرب الملل إلى نفسه من تجربته السابقة . وقد يدفعه إلى هذا إيمانه بأن تجليات الجمال والفتنة لا تنتهى ، وأنه قد يجد ضالته (المثال الأنثوى) فى مكان ما . وسواء وصل إلى تحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجربته ـ بكل تفصيلاتها وفى كل مراحلها ـ كانت تخصه وحده ؛ بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من حقائق كان يستقر فى عقل **دون جوان** ووجدانه وحده . **فالكشف الذى تنتهى إليه تجربة دون جوان ، أو الحقيقة التى تبرز من خلالها ، أو حتى مجرد الفكرة البسيطة التى تتولد عنها ـ كل ذلك يظل مستقرا فى ضمير دون جوان . ولكن عندما ترتبط الدونجوانية بالشعر تأخذ معنى مغايرا** . فالشعر ـ **كالفن بعامة ـ هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة** . وحين تنتقل التجربة من محيطها الفردى الواقعى المحدود لكى تصبح شعرا فإنها تصفى وتتحول إلى ضرب من المعرفة . ومن ثم فإن الارتباط الوثيق بين الحب والشعر عند صلاح يحمل إلينا أكثر من دلالة . فهو من جهة يدلنا على أن تجربة الحب الواقعية لم تكن هدفا فى ذاتها بل لما يكمن فى أحشائها من شعر ؛ وهو ـ من جهة أخرى ـ ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى الإطار المعرفى ؛ ثم هو ـ من جهة ثالثة ـ يجعلنا ، نحن المستقبلين للشعر ، طرفا فى القضية ؛ وأخيرا يصبح الحب ـ الشعر منهجا فى رؤية الحياة والكون

٥ ـ أ

يتوحد الحب والشعر فى تجربة صلاح فى رمز واحد هو «الطفل» :

«**طفلنا الأول قد عاد إلينا / بعد أن تاه عن البيت سنينا / عاد خجلان حييا وحزينا / فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا / وتعرفنا عليه / وبكى لما بكينا فى يديه / وارتمى بين ذراعينا . وأغفى مطمئنا . وغفونا / وتكسرنا على عينيه ظلا / ...**

«**كان طفلا عندما فر عن البيت وولى / من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلا / وافتقدناه وناديناه فى أحلامنا / وانتظرنا خطوه المخضر فى كل ربيع / وشكونا جرحه خلاننا / وتسلينا بكأس مرة من يأسنا / وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع / عندما نشعر بالشوق إلى طفل وديع .**»

(العائد ـ ديوان أقول لكم)

والحديث هنا ـ كما هو واضح ـ عن الطفل ـ الحب ؛ أما الطفل ـ الشعر فيطالعنا فى قصيدة «**الشعر والرماد**» (**ديوان الإبحار فى الذاكرة**) . وكما كان الطفل ـ الحب فى القصيدة السابقة غائبا ثم عاد . يطالعنا الطفل ـ الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوصفه غائبا يعود :

«**ها أنت تعود إلىّ / أيا صوتى الشارد زمنا فى صحراء الصمت الجرداء / يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء / يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى / الضائعة الأسماء**» .

ثم يدخل الشعر فى رمزه عندما يمضى الشاعر يتساءل عن السر فى عودته :

«**وأنا أسأل نفسى : / ماذا ردك لى يا شعرى بعد شهور الوحشة والبعد / وعلى أى جناح عدت / حييا كالطفل ، رقيقا كالعذراء ...**»

وقد يتبادر إلى الذهن أن عنصر «الطفل» هنا إنما يستخدم من باب التشبيه ، مرة للحب ومرة للشعر ، ولكن الواقع غير ذلك ؛ فالطفل هو الرمز الموحِّد للحب والشعر معا . يتأكد لنا هذا عندما نمضى مع الشاعر قليلا فى أسئلته :

«**هل عدت خبيئا فى بسمة حسناء من مانيلا / هل كانت فى السوق أو الفندق أو فى الملهى / لا أذكر ، فالبسمة فى هذا البلد ندى / تغتسل به العينان صباح مساء / ... أم عدت على نفحة عطر الفل / لفته فى عنق كفا محسنة سمراء ...**»

فهكذا كانت عودة الطفل الشعر الغائب مرتفقة بتفتح وجدانى على امرأة حسناء أو محسنة سمراء .

٥ ب

وبعيدا عن هذا الرمز الموحد بين الحب والشعر فى تجربة صلاح يظل الارتباط الحميم بينهما مهيمنا عليه فى كثير من قصائده . فهو فى قصيدة «**أقول لكم**» يجمع بينهما تحت مجموعة من الصفات المشتركة ، على نحو يوحى بتلازمهما :

«**لأن الحب ، مثل الشعر ، ميلاد بلا حسبان / لأن الحب ، مثل الشعر ، ما باحت به الشفتان / بغير أوان / لأن الحب قهار كمثل الشعر / يرفرف فى فضاء الكون ، لا تعنو له جبهة / وتعنو جبهة الإنسان / أحدثكم ـ بداية ما أحدثكم ـ عن الحب**» .

وهو فى قصيدة «**أغنية خضراء**» يصور لنا وفود هذين المحبوبين عليه ـ الحب والشعر ـ فى وقت واحد ، وكأنهما كيان موحد لا ينقسم ولا يتجزأ :

«**وفدا فى ليلة صيف / ولجا من باب القلب كما يلج الضيف / كانا بسامين / صنعا إيماءة نبل / قالا للقلب : سعدت مساء يا قلب ..**»

لاحظ تثنية الفعل فى هذه العبارات (وفدا - ولجا - كانا - صنعا - قالا)، كأن يدا واحدة تحركها إذا تحركا، أو صوتا واحدا يصدر عنهما إذا تكلما. لكن كلا منهما له دوره بعد ذلك؛ وكان طبيعيا أن يبدأ الحب:

«**وتقدم هذا المحبوب الحب / ورمى فى قلبى فيروزة / خضراء بلون الآمال / وأشار وقال / قم يا شادى، غرد، بارك للحب**».

ثم يأتى دور الشعر:

«**وتقدم هذا المحبوب الشعر / وبإصبعه فك الختم وأفشى السر**».

كل هذا يؤكد لنا - مرة أخيرة - أن تجربة الحب المتجدد كانت - من منظور الشاعر - مطلبا يُسعى إليه، لا لمجرد أنها تحمل متعة فى ذاتها، بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى التعرف. وبهذا تحول نموذج **دون جوان** الرجل إلى نموذج دون جوان الشاعر.

٥ - جـ

ويقودنا نموذج **دون جوان** الشاعر إلى تمثل مفهوم الحب عنده. **ونستطيع - منذ البداية - أن نقرر أن صلاح عبد الصبور يفصل بين الحب** من حيث هو «بنية وجودية» قائمة فى كل زمان ومكان كأنها خارج الزمان والمكان، **والحب من حيث هو علاقة مباشرة بين شخصين** متعينين فى زمان بعينه ومكان بعينه؛ أى إنه - بعبارة أخرى - يفصل بين التصور والممارسة، أو بين الفكرة والفعل. فالحب قائم فى نفس المحب، أو فى نفس كل إنسان، قبل أن يكون واقعة بعينها، يمارسها عاشقان؛ وهو باق فى النفس، حتى بعد أن تنتهى هذه الواقعة الفردية المعينة. **ومن ثم كانت وقائع الحب الممارس وقائع وقتية ومحدودة، تبدأ** لكى تنتهى؛ لأن أى واقعة منها لا يمكن أن تستوعب الحب كله؛ وهى لذلك لا يمكن أن تغنى عن غيرها، أو أن تكون نهائية. وإنما يمارس العاشق تجربة الحب فى كل مرة تعرض له على هذا النحو وبهذا المعنى، **على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه**، وهو أن تكون التجربة الحاضرة باتساع التصور، أى تحقيقا عمليا لبنية الحب الوجودية فى شمولها.

ممارسة الحب إذن فى إطار تجربة معينة، أى من خلال علاقة تنشأ بين محبين، هى دائما ممارسة جزئية؛ وهى لذلك وقتية. إنها موجة ما على سطح بحر عميق، أو انبثاقة ما لبركان لا يهدأ جوفه، فى مكان ما من سطح الأرض. وليست الموجة هى البحر، ولا انبثاقة البركان هى البركان. وقد تتلاشى الموجة فى موجة أخرى أكثر منها عنفوانا ونشاطا، وقد تخمد انبثاقة البركان لتظهر انبثاقة أخرى له، أكثر تلظيا وتوهجا. كيف تبدأ الموجة وكيف تنتهى؟ ومتى تحدث انبثاقة البركان ومتى تفتر؟ و فلنترك هذا الحديث بلغة الاستعارة ولنقل: متى تبدأ إحدى ممارسات الحب ومتى تنتهى؟ هذه مسألة لا تخضع لقاعدة؛ لأن الحب - كما قال صلاح - «**ميلاد بلا حسبان**»؛ وهو ليس كالفصول، يأتى كل منها فى أوانه؛ فهو يأتى - حين يأتى - «**بغير أوان**». ولكن هل يمكن أن يكون للسياق أو النسق اليومى للحياة أثر فى هذا؟ هذا جائز، ولكن النهاية هى الشىء المؤكد؛ لأنها - كما يقول صلاح - نهاية مكررة ومعادة:

«**تسألنى رفيقتى: ما آخر الطريق؟ / وهل عرفت أوله؟ / نحن دمى شاخصة فوق ستار مسدلة / خطى تشابكت بلا قصد على درب قصير ضيق / الله وحده الذى يعلم ما غاية هذا الوله المؤرق / يعلم هل تدركنا السعادة / أم الشقاء والندم / وكيف توضع النهاية المعادة / الموت أم نوازع السأم**».

(**الحب فى هذا الزمان - ديوان أحلام الفارس القديم**)

ومن ثم فإن حالة الحب التى يمر بها الإنسان ليست حالة مستجلبة، يتم التخطيط لها وترتيب مراحلها، بدءا من النظرة فالابتسامة فالسلام فالكلام فالموعد وانتهاء باللقاء؛ «فلم يعد الحب هو الحب الذى عرفته الرواية منذ بدأت حتى الآن، الذى يبدأ بالتعارف ثم الشوق ثم الرغبة فى الوصال، بل لقد يبدأ بالرغبة فى الوصال وينتهى بالتعارف» [٢١]. **إن الحب بنية مستقرة فى الوجود الإنسانى**، فى الرجل والمرأة على السواء. ومن ثم:

«**قد يلتقى فى الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما**»

(**نفس القصيدة**)

فاللقاء بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب، بل هو مجرد مناسبة تفرض لنفسها مقتضياتها التقليدية بين اثنين تستقر فى كيان كل منهما بنية العاشق. وإن ما قد يكون عندئذ من لقاء الجسد لا يكون تحقيقا لهذا الحب، أو تحقيقا لرغبة حسية مبيتة، بل هو أقرب إلى أن يكون عملا طقوسيا، يؤديه الفرد كلما عرضت له مناسبة أدائه، مع يقينه من أنه عمل عارض، سرعان ما ينتهى وكأن لم يكن:

«**ذكرت أننا كعاشقين عصريين يا حبيبتى / ذقنا الذى ذقناه / من قبل أن نشتهيه / ورغم علمنا بأن ما ننسجه ملاءة لفرشنا تنفضه أنامل الصباح / وأن ما نهمسه، ننعش أعصابنا / يقتله البواح / فقد نسجناه / وقد همسناه**».

(**نفس القصيدة**)

وربما كانت قصيدة «**أغنية من فيينا**» (**ديوان أحلام الفارس القديم**) أوضح قصيدة تؤكد هذا التصور؛ فقد شاءت الظروف - دون حسبان - **أن يتقاطع عاشقان فيخوضا تجربة الحب**، ثم ينصرف كل منهما فى سبيله، قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر. وماذا تهم الأسماء بالنسبة للعشاق!

ومن الطريف أن ما سميناه «بنية الحب» يسميه صلاح «موهبة الحب»:

«**أشق ما مر بقلبى أن الأيام الجهمة / جعلته يا سيدتى قلبا جهما / سلبته موهبة الحب / وأنا لا أعرف كيف أحبك / وبأضلاعى هذا القلب**».

(رسالة إلى سيدة طيبة ــ ديوان أحلام الفارس القديم)

فالموهبة هي الاستعداد الكامن المستقر لدى الإنسان ، الذي ينشط كلما اقتضت الظروف نشاطه ، فإذا لم يكن هناك مقتض ظل الاستعداد مستقرا مكانه . ولكي يمارس الإنسان الحب لابد أن تكون لديه هذه الموهبة ، أو هذا الاستعداد . وفي هذا المجال يتفاوت الأفراد . وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أقصاه فإنه يبرز بوصفه دون جوان أو عامر بن أبي عامر .

٥ ــ د

ويقودنا التعارض بين الأيام الجهمة وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط هذه الممارسة ، يمثل ركنا أساسيا في مفهوم الحب . فتجربة الحب أو ممارسته غير معزولة مطلقا عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان ، أو عن رؤيته للحياة والكون . والمحب الشاعر إما أن يكون على وئام تام مع هذه الظروف ، وتقبل تام للحياة والكون ، وهذا نادر ، وإما أن يكون رافضا لها وناقما عليها ، وهو الأغلب . فعلى أي نحو تتمثل تجربة الحب في الحالين ؟

٥ ــ د ١

هناك قصيدة تقف متفردة في كل شعر صلاح ، يبدو فيها راضيا عن الكون والناس ، مشيدا بعدالة السماء ، نافضا عن نفسه حزنه «المقيم العقيم» ، مصافحا الحياة في تهلل واستبشار ، وكأنه إنسان قد انتهى به وهج الظهيرة إلى واحة وريفة الظلال ، فإذا هو يستقر فيها ويكسر عصا الترحال . هذه القصيدة هي : «أغلى من العيون» (ديوان أحلام الفارس القديم) :

«عيناك عشي الأخير / أرقد فيهما ولا أطير / هدبهما وثير / خيرهما وفير / وعندما حط جناح قلبي النزق / بينهما ، عرفت أنني أدركت / نهاية المسير» .

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تغنيا بصفات الطيبة والبراءة والحنان والشفافية والنضرة والسخاء (**كفاك نعمى ــ ظلك الندى ــ ريح الزهر في حدائقك ــ حنانك الرفيق ــ وجهي الذي نضرته بسمتك ــ أي نسيم ناعم هذا الحنان .. ــ تطل من عيوننا قلوبنا المجنحة ..**) ــ كأن شاعرا رومنسيا غمرته السعادة فراح يصنع من محبوبته مثالا لجمال روحي أخاذ ، لا مجال فيه لحركة الحواس . ومن ثم كان طبيعيا أن تمحو هذه السعادة الروحية الغامرة آثار كل اشتباك معضل قديم بين الشاعر والسماء ، وبينه وبين الكون ، وبينه وبين الناس :

«وأي كون طيب يحيطنا / حين نكون وحدنا معا / أي كمال لم يشاهد مثله / أي جمال / الله عادل بنا ، والكون خير ما يزال / والناس شفافون كالخيال ..»

ويظل الشاعر يتحرك في هذه القصيدة حركة مطردة في خطين متوازيين متآزرين ؛ أحدهما يتعلق برؤيته للوجود بكل عناصره ، والآخر يتعلق بتجربة الحب . والشعور بالرضا ، بل السعادة الغامرة ، هو ما يسيطر على هذين الخطين ، حيث يبدو سلام الشاعر مع الوجود في مستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكسا على تجربة الحب . بقدر ما ينعكس رضاه عن هذه التجربة على علاقاته بالوجود . ومن ثم بدت هذه التجربة مغايرة كل المغايرة لتجارب صلاح السابقة واللاحقة ؛ فهي لا تبدو واقعة عابرة . تجمع بين المشاعر المتناقضة ، وتعيش لحظتها على سطح الزمن أو في هامشه . بل تبدو في إطار من النورانية والإشراق كأنها الضالة المنشودة ، أوكأنها غاية الغايات . ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة ــ على غير المألوف في شعر صلاح ــ ذات صوت واحد ، يتحرك فيها أو يتغنى طليقا من بدايتها حتى نهايتها .

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف ــ أخيرا ــ أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ تحققها الكامل إلا إذا توطد السلام بين الإنسان والوجود .

٥ ــ د ٢

إن تفرد هذه القصيدة في شعر صلاح ــ رؤية وأداء ــ لا ينفي الحقيقة في شأن تجربة الحب بعامة عنده ، وهي أنها لا يمكن أن تكون تحققا كاملا لبنية الحب الأصلية ، بل على العكس ؛ فإنه يؤكدها . فتعليق هذا التحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها ــ عند الافتقار إلى هذا السلام ، وهو الأغلب ــ غير قابلة للتحقق . ولم يكن صلاح على وئام مع العالم (ما أكثر ما كرر على أسماعنا عبارات مثل : هذا الكون موبوء ولا برء ــ عالمكم موبوء) بل كان رافضا له في كل مستوياته . قد تداعبه الأمنيات فيتخيل نفسه وقد ربط الحب بينه وبين محبوبه برباط وثيق على مر الزمن ، كأن يصبحا نجمتين جارتين ، أو موجتين توأمين ، أو جناحي نورس رقيق ، ولكنه ــ لكي تتحقق هذه الأمنيات أو تتحقق واحدة منها ــ كان لابد أولا أن يكون في سلام مع الوجود . ولكن لما كان هذا السلام مفقودا ، فإن الشعور بهذا الفقد ينعكس على نفس الشاعر ، ويحول دون دخوله في حالة تحقق كامل للحب ، ويقطر في نفسه المرارة :

«لكنني يا فتنتي مجرب قعيد / على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة / كون خلا من الوسامة / أكسبني التعتيم والجهامة» .

وقد سمعناه منذ قليل يشكو للسيدة الطيبة الايام الجهمة ، التي عكست جهامتها على قلبه فسلبته موهبة الحب . وهو لا يمل من تكرار هذه الحقيقة :

«ولأن الأيام مريضة / ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب / لن نجمى .. حتى الحب .»

(يا نجمى .. ــ ديوان تأملات في زمن جريح)

وهو في القصيدة نفسها يقول :

«ونما في قلبينا مرح مغلول الأقدام / مرح خلاب كالأحلام / وقصير العمر / هل يضحك يا نجمى إنسان مقصوم الظهر ؟» .

وهكذا تسلم الشاعر رؤيته للعالم إلى شعور عميق بالتعاسة ، يصبح من المحال معه تحقق البهجة بالحب ، وتصبح كل تجربة حب يخوضها محكوما عليها منذ البداية بأنها ستنتهى وشيكا .

لقد كان **دون جوان** رافضا للعالم ، ورافضا للمجتمع بأفكاره وأعرافه وتقاليده . ولذلك راح ينشد خلاصه فى الحب ، ولكن كل تجربة كانت تسلمه إلى تجربة جديدة . وما كان من الممكن أن يقر له فى الحب قرار قبل أن ينفض يديه من العالم . وهيهات ! أو يتغير وجه العالم على النحو الذى يريده . وهيهات كذلك !

٥ ـ هـ

ولكن هل يعنى اليأس من تحقق كمال الحب . نتيجة لليأس من صلاح العالم ، أن ينفض **دون جوان** يديه من التجربة والمحاولة ؟ ولأى شىء بعد ذلك يعيش ؟ وماذا يصنع الشاعر الذى غرس الحب فى قلبه يوم غرس الشعر ؟

كلا . لم يكن أحدهما ليكف عن التجربة . مهما كانت نتائجها المتوقعة ؛ فهى الشىء الوحيد الباقى والممكن . ولكنهما يمضيان فى التجربة بمنطقين مختلفين ؛ **فدون جوان** يمضى فيها تحديا للمجتمع وانتقاما منه . والشاعر يمضى فيها بوصفها العزاء له عن شرور العالم :

«ولما صار خفق الحب فى قلبى هو السلوى / لأيام بلا طعم وأشباح بلا صورة / وأمنية مجنحة بجوف النفس مكسورة / حملت الحب للمحبوب ثم دنوت من قلبه / وقلت له : أتيتك لا كبير النفس ، لاتياه / ولا فى الكم جوهرة ، ولا فى الصدر وشحت / ولكنى إنسان فقير الجيب والفطنة / ومثل الناس أبحث عن طعامى فى فجاج الأرض / وعن كوخ وإنسان ليستر ما تعريت .. »

(الحب ـ ديوان أقول لكم)

فالحب هنا ضرب من العزاء للنفس عن خيبة الظن فى الحياة والناس . وعن الإخفاق فى تحقيق مارسمه الخيال من مطامح وآمال فى حياة بريئة خالية من التمويه والتزييف . وحين يكون الحب سلوى للنفس عن شرور الواقع وعذاباته فإننا لا نتوقع عندئذ المحب التياه بنفسه وبقدرته على الإغراء ، المفاخر ببراعاته فى الفتك بالنساء ، المطمئن إلى جاهه وثرائه ، والملوح بهما فيما ينصبه لهن من شباك ، مثلما عرفنا فى شخصية **دون جوان** فى بعض تجلياتها . بل يبرز عندئذ المحب النقيض ، الذى يكسب قلب المحبوب بضعفه وقلة حيلته وخواء ذات يده ، ولكنه يستبقى من **دون جوان** فضيلة الصدق مع النفس . ومن ثم فإن التناقض فى سلوكهما يرجع آخر الأمر إلى الهدف الذى علقه كل منهما على المضى فى تجربة الحب . فإذا اختلفت وسائلها فى الدخول إلى قلب المحبوب فقد اشتركا فى الهدف وفى النتائج . ولم لا نقول إنها هى نفس الوسائل . تستخدم مرة فى حالة إثبات وأخرى فى حالة نفى ؟ وبعبارة أخرى فإن **صلاح عبد الصبور** الشاعر يحقق دور **دون جوان** وأهدافه حين ينفى عن نفسه صفاته . فهو ينفى عن نفسه أن يكون أميرا أو له علاقة بقصور الأمراء (قصيدة «**لحن**») ، كما ينفى عن نفسه مظاهر الثراء ؛ فهو لا يملك ما يملأ كفيه طعاما (نفس القصيدة) . وهو لا يحلى ثيابه بالجواهر أو صدره بالأوشحة . شأن **دون جوان** القديم .[٢٢] ولكنه فى الوقت نفسه كان لا ينسى أن يقدم نفسه بوصفه شاعرا ؛ وكأن هذه الصفة تعوضه عن كل ما فاته من صفات **دون جوان** .

وهذه الصفة لها مغزاها حين نعود فنتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر والحب . **فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعرا إنما يقدم نفسه ـ فى الوقت ذاته ـ بأنه محب ، بل أكثر من هذا أنه يوحى بأن هذا الحب لن يكون تجربة شخصية منتهية . بل سيتقطر آخر الأمر من خلال الشعر ، فيتحول بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية ؛ من فعل لابد أن ينتهى إلى قيمة معرفية .**

وفى إيجاز أقول : إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن يبقى الشعر هو ما كان يوقعه فى تكرار التجربة . مع يقينه من أنها مجرد سلوى وعزاء عن قبح العالم .

٥ ـ و

فى إطار هذا المفهوم تصبح الشهوة عَرَضا بالنسبة إلى الحب ، **ويصبح التنفيس عن الغريزة هو الوجه الآخر المغلوط للحب عند** الشاعر . وقصيدة «**أنثى**» (**ديوان تأملات فى زمن جريح**) بناء رمزى يشير إلى موقف الشاعر السلبى من حبيبته التى «تطفئ المصباح» ثم تطفئ شهوتها على بدنه . والقصيدة تنضح بفتور الشاعر واستسلامه لهذا الطقس الليلى المتكرر .

لكن الموقف يصبح أشد وضوحا عندما نتوقف عند ذلك الحوار الذى دار بين **سعيد** (الشاعر) **وليلى** فى مسرحية صلاح «**ليلى والمجنون**» :

ليلى : **أتمنى لو عشنا فى عش واحد .**
سعيد : **تعنين .. سرير واحد ؟**
ليلى : **كالأزواج جميعا يا حى .**
سعيد : **أهو الجنس إذن ؟**
ليلى : **بل هو تحقيق الحب .**
سعيد : **الحب إذن وهم دون الجنس ؟**
ليلى : **بل هو شوق ظمآن يبغى أن يتحقق .**
سعيد : **هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟**
ليلى : **لا أدرى .**

ثم يعود الحوار بينهما مرة أخرى فيجرى على النحو التالى :

ليلى : **انظر لى وألمسنى وتحسسنى**
إنى وتر مشدود
يبغى أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم
سعيد : **أوه .. الجنس**
لعنتنا الأبدية
وجه الحب المقلوب .

وليس محض صدفة ان يكون موقف **سعيد** (الشاعر) فى هذه

المسرحية من الجنس أو الشهوة هذا الموقف . ومن أجل هذا أيضا - وقبل سعيد ، نصح القرندل للأميرة (**مسرحية الأميرة تنتظر**) :

«يا أمرأة وأميرة / كونى سيدة وأميرة / لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء / فى حقوى رجل من طين / أيا ما كان ... »

إن هذا الموقف كله ينطوى على رؤية دونجوانية . ألم نعرف من قبل موقف دون جوان من «**دونا ألفيرا**» ورأيه فى أن استمراره فى الزواج منها لم يكن إلا نوعا من «الزنا المستتر» ؟ !

- ٦

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع **صلاح عبد الصبور** بوجهه الفاوستى ووجهه الدونجوانى لا يبقى إلا أن نقول إنه لم يكن يحمل هذين الوجهين منفصلين (وما فصلنا بينهما هنا إلا لضرورة إجرائية) ، بل كانا مندمجين ، أو كان كل منهما يصبح قناعا للآخر ، وفقا للظرف والموقف . وإلا فبعين من منهما نقرأ مثل قوله :

«تعصر قلبى الوحدة فى ساعات العصر المبطئة الخطوات / ... أمضى عندئذ أتسكع فى الطرقات / أتتبع أجساد النسوة / أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه / حتى يتعلق فى هذا الظهر / أو هذا النهد يطير ليعلو هذا الخصر / (وأعيد بناء الكون) ؟ !

(حديث فى مقهى - ديوان تأملات فى زمن جريح)

هل هو **فاوست** الذى كان يتعذب بشعور الوحدة ؟ أم هو **دون جوان** الذى يخرج بحثا عن مواطن الفتنة ؟ أم هما معا وهما يريدان أن يغيرا الكون ؟

وبأى عين منهما نقرأ كذلك قوله فى المقطع السادس من «**مذكرات الملك عجيب** .. » :

«وافزعى من حيرة الأفكار والسبل ! / أبحث فى كل الحنايا عنك يا حبيبتى المقنعة / يا حفنة من الصفاء ضائعة / هل تختفين فى الجسد / أعصره فينتفض / وحين يروى ينزوى ولا يرد / وبعد ساعة يعوده الظمأ / كأن كل ما ارتوى / كان سرابا أو زبد» .

هل هو **فاوست** الذى تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة ؟ أم هو **دون جوان** الذى يبحث عن الصفاء فى الجسد ؟ وهل الخطاب هنا موجه إلى الحبيبة أم إلى الحقيقة «المقنعة» ؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين النموذجين القديمين قد امتزجا - من خلال الشاعر - ليصنعا معا بنية أكثر تركيبا ، يصبح فيها عاشق الحكمة هو نفسه حكيم العشق . وهذه البنية هى ما يسقطه شعر صلاح فى وعينا المعاصر .

ه هوامش :

---

(١) انظر عفت الشرقاوى : قضايا الأدب الجاهلى - دار النهضة العربية . بيروت ١٩٧٩ . ص ٢٤٩

(٢) انظر كتابنا «التفسير النفسى للأدب» - الفصل الخاص بتحليل قصة «السراب» لنجيب محفوظ .

(٣) J. W. Smeed : **Faust in Literature - Oxford Univ.** Press, London 1975.

(٤) انظر عرض صلاح عبد الصبور لكتاب «طوق الحمامة» لابن حزم . فى كتابه «رحلة على الورق» - الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ١٩٧١ - ص ١٨٦ .

(٥) Dictionnaire des Personnages Littéraires et Dramatiques - S.E.D.E. et V. Pompiani, 3e édition 1970, p. 27.

(٦) موليير . دون جوان - ترجمة إدوار ميخائيل . روائع المسرح العالمى رقم ٢٢ - القاهرة . ص ١٣ - ١٤

(٧) نفسه ص ١٥

(٨) نفسه ص ٩٤

(٩) نفسه ص ٢٧

(١٠) Smeed: op. cit., p. 178., p. 178.

(١١) B. Shaw: Man and Superman Penguin Books 563. p. x ff.

(١٢) Smeed: op. cit., p. 173.

(١٣) فى كتابه «كتابة على وجه الريح» - الوطن العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٠ ، ص ١٧٤

(١٤) «مأساة الحلاج» . ضمن مجموع «ديوان صلاح عبد الصبور» - دار العودة . بيروت ١٩٧٢ . قسم المسرحيات . ص ٢٣٠ - ٢٣٢

(١٥) ديوان صلاح عبد الصبور . ص ١٧٥ - ١٧٦

(١٦) انظر مقدمة مجموعته الشعرية «عمر من الحب» - الكتاب الذهبى ، ص ٧ . وقصيدة «تأملات ليلية» من ديوانه «شجر الليل» .

(١٧) راجع قصيدة «فصول منتزعة» - ديوان «شجر الليل» .

(١٨) صلاح عبد الصبور : كتابة على وجه الريح - الوطن العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٠ . ص ١٧٢ .

(١٩) صلاح عبد الصبور : أصوات العصر - الدار القومية للطباعة والنشر . ص ١٢٠

(٢٠) صلاح عبد الصبور : عمر من الحب - الكتاب الذهبى . مؤسسة روز اليوسف . ص ٨

(٢١) صلاح عبد الصبور : مدينة العشق والحكمة - دار اقرأ ، بيروت . ص ١٢٣

(٢٢) يتردد هذا المعنى عند صلاح فى عدد من القصائد ، منها «أناشيد غرام» ، «رسالة إلى صديقة» ، «أغنية حب» ، «الحزن» ، «أغلى من العيون» ...





الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور

عبد الرحمن فهمى

لا أشك فى أن العنوان سيثير تساؤلات كثيرة ، فصلاح عبد الصبور شاعر كبير . والحديث عن رؤيته الشعرية هو المتوقع ، وهو الأجدى فى أية دراسة تكتب عن شعره . وإذا كان لصلاح إنتاج قصصى ـ وله فعلا إنتاج قصصى[1] ـ فهو لا يمثل ركنا هاما فى مكانته الأدبية . أم أن الأمر مجرد تعصب منى للفن الأدبى الذى أمارسه يجعلنى أتلمس أوهى الأسباب لأكتسب إلى حظيرته شاعرا عملاقا مثل صلاح . . ؟ ! . . والحق أن الأمر ليس فيه شئ من هذا على الإطلاق ؛ إنما هو محاولة منى لتفسير خصائص معينة فى شعر صلاح أعتقد أنه بز الكثيرين من شعراء جيله فيها ؛ ثم إنه رأى قديم لى قلته له عندما قرأ علينا مخطوطة قصيدة (أبى) فى الجمعية الأدبية المصرية ، وكانت أول قصيدة له فى الشكل الشعرى الجديد الذى اشتهر به وأصبح أبرز رواده . ثم قلته له مرة أخرى عندما قرأ علينا مخطوطة (مأساة الحلاج) وكانت أول مسرحية له . ولا يخفى أن الصلة بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية وثيقة حتى لتفضى إحداهما إلى الآخرى عكسا وطردا دون تغيير فى النسيج كبير[2] .

ولقد وردت فى هذه السطور ثلاث رؤى حتى الآن : قصصية وشعرية ودرامية . وحتى لا ندخل فى جدل طويل ثم يكتشف كل منا ـ كما يحدث عادة ـ أنه يستعمل المصطلح بمعنى يختلف عن المعنى الذى يستعمله فيه الآخر ، أرى أن نبدأ بالاتفاق على تعريف المصطلح . وقد لا نحتاج إلى تفصيل فى الرؤية الشعرية ؛ لأن الفرق بينها وبين الرؤيتين الأخريين واضح لا لبس فيه ؛ أما اللبس الحقيقى فهو فيما بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية ؛ فكثيرا ما يقع الخلط بينهما ؛ أو تلغى إحداهما لحساب الأخرى . خصوصا فى الكتب الدراسية وما يشبهها مما يكتب تنظيرا وتقعيداً للنقد .

(١)

يقصد بالرؤية الفنية بعامة الطريقة أو المنهج الذى يرى به الفنان الأشياء . واختصاراً للمصطلح نستعملها متضمنة الرؤية الحسية والرؤية العقلية معا[3] ، وخصوصا أن الرؤيتين تتداخلان عند الممارسة بحيث يصعب ـ بل يستحيل ـ أن نفصل بينهما ، وحتى فى الفنون التى تعتمد على المادة المحسوسة فى تعبيرها مثل النحت والرسم ، يصعب أن نتحدث عن رؤية الفنان للمنظر بعيدا عن الجانب العقلى أو الوجدانى الذى أملى عليه اختيار زاوية الرؤية . ومن هذا المنطلق نتحدث عن أنواع من الرؤى تتعدد وتختلف بتعدد الفنون واختلافها ، فيكون الفرق بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية نابعا من الفرق بين القصة والدراما . والدراما هنا ليست بالمعنى المسرحى وإنما هى بالمعنى العام الذى نعنيه عندما نتحدث عن الدراما فى لوحة أو فى قصيدة أو فى عمل موسيقى . وقد فسرها الدكتور **عز الدين اسماعيل** فى كتابه (**الشعر العربى المعاصر**) بأنها (تعنى ببساطة وإيجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله[5]) . وقد أكدت لى التجربة والممارسة خلال ثلاثين سنة أن هذا التعريف هو أصدق التعريفات وأصحها ؛ فالرؤية الدرامية إذن هى أن يدرك الفنان موضوعه على أنه صراع . ولكى يوجد صراع فلابد من وجود نقيضين اثنين على الأقل يدور بينهما هذا الصراع . ولكن وجود المتناقضات وحده لا يكفى لخلق الدراما أو الشعور بالصراع ، فلا بد من وجود حركة مترددة بين المتناقضات جيئة وذهابا ، وارتفاعا وانخفاضا ، حتى نحس بالصراع . ومستوى العمل الفنى يتحدد بمدى قدرته على خلق هذا الإحساس بالحركة فى نفس المتلقى . وعندما نقول إن فنانا ما يتمتع برؤية درامية فإننا نعنى أنه قادر على إدراك المتناقضات فى موضوعه ، والتقاطها وهى فى أفضل حالات الحركة ، ثم تسجيلها بطريقة تنتقل بها الى المتلقى وتولد عنده توترا مماثلا للتوتر فى نفس الفنان .

هذه هى الرؤية الدرامية ببساطة وإيجاز على حد تعبير الدكتور **عز الدين اسماعيل** ، فما الرؤية القصصية ؟

قد لا نستطيع تعريف الرؤية القصصية بمثل الوضوح والبساطة التى عرفنا بها الرؤية الدرامية ، وذلك لأن المجال التطبيقى للرؤية القصصية مقصور على فن القصة وحده ، بعكس مجال الرؤية الدرامية الذى يشمل المسرح والموسيقى والرسم والنحت والشعر والقصة نفسها ؛ مما يتيح لنا عقد المقارنات التى تساعد على التوضيح ؛ والتى تحرم منها الرؤية القصصية فى مجالها المنفرد ثم إن الرؤية القصصية تعتمد اللغة أداة لها ، واللغة ـ رغم إنها صوت (وهو مدرك حسى) ، ورغم أنها ترمز ـ من بين ما ترمز إليه إلى الأشياء والأشخاص (وكلها مدركات حسية) ـ

إلا أن اللغة نفسها مدرك عقلى فى حقيقة الأمر . وسبب ثالث يجعل التعريف أصعب وأعقد . وهو أن القصة أنواع وألوان متعددة ، غير أن منها قصصا دراميا وقصصا غير درامى ، والقصص الدرامى هو (أرقى أشكال التعبير القصصى المعاصر)[٥] . والتحليل دائما – أو ينبغى له أن – يتناول أرقى النماذج . وهنا يختلط مفهوم الرؤية الدرامية بوضوحه بمفهوم الرؤية القصصية الغامض نوعا ما عند أغلب الدارسين ، بل يحدث أحيانا أن تلغى الرؤية القصصية تماما وتندمج فى مفهوم الحكاية . وهذا ما يجعل بعض الدارسين يزعم أن الشعر العربى عرف الشعر القصصى ، ويضرب مثلا بأبيات **للبحترى** فى لقاء الذئب أو أبيات **للحطيئه** فى إكرام الضيف . والسبب فى هذا أنه يوحد بين مفهوم القصة ومفهوم الحكاية . فكل قصة حكاية بغير شك ، ولكن ليست كل حكاية قصة ، فالحكاية سرد أحداث باللغة ، وكل قصة لا بد أن تسرد أحداثها باللغة ، غير أن مجرد سرد أحداث باللغة لا يصنع قصة . وهناك عبارة مأثورة تنسب إلى إ . م . **فورستر** على ما أذكر تقول : (إذا قلت مات الملك وماتت الملكة فأنت لم تصنع قصة ، ولكن لو قلت مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه فقد صنعت قصة) . والفرق هنا هو أن الجملة الثانية ترتب معلولا على علة ، وتربط نتيجة بسبب . وهذا يضع أيدينا على فرق مبدئى بين الحكاية والقصة ؛ **فالحكاية لا تكون قصة إلا إذا ارتبطت أحداثها ارتباط المعلول بالعلة والنتيجة بالسبب** . فهل وضعنا إصبعنا بهذا التفريق على معنى الرؤية القصصية . فنقول : هى القدرة على **إدراك** العلاقات بين الأحداث ؟ هذا شئ ولكنه ليس كل شئ . فلابد من أن توجد مع القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث قدرة أخرى على **الاختيار** من بين هذه الأحداث . بحيث ينتقى الفنان أكثرها تمثيلا لموضوعه من بين المئات الواقعة فعلا أو الممكن وقوعها ؛ فخروج إنسان لعمله صباحا وعودته منه بعد الظهر . يضم بين الحدثين مئات من الأحداث الصغيرة التافهة أو البارزة الهامة . بدءا من الحلاقة قبل الخروج وانتهاء ربما بمشاجرة مع رئيس العمل والاستقالة أو الفصل .. مئات لا تحصى من الأحداث المتفاوتة بين التفاهة والأهمية كما ترى ، ولكن الرؤية القصصية هى التى مكنت صلاح من اختيار ثمانية أحداث فقط لينسج منها مطلع قصيدته (الحزن)[٦]

ياصاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت (١) ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت (٢) من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست (٣) فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت (٤) بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت (٥) شايا فى الطريق
ورتقت (٦) نعلى
ولعبت (٧) بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت (٨) من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق .

هذه القصيدة هوجمت بشراسة عندما نشرت لأول مرة فى أوائل الخمسينات ، **وكان محور الهجوم هو التفاهة والسوقية ؛ فشرب الشاى ورتق النعل ولعب النرد أحداث تافهة لا تستحق أن يتوقف عندها الشاعر ، واللغة التى صيغت بها لغة سوقية . ولكن فات هؤلاء المهاجمين أن التفاهة والسوقية هنا مقصودتان فنيا . فاختيار شرب الشاى ورتق النعل ولعب النرد من بين مئات الأحداث التى ربما كانت أهم منها بكثير ، اختيار متعمد ليحقق التماسك بين لونين من الرؤية الفنية . هما الرؤية القصصية والرؤية الدرامية . ففى مطلع القصيدة تناقض درامى واضح بين طلوع الصباح بما يحمل من إشراق وبهجة وبين الحزن ، مع توافر حركة سريعة فى الانتقال بينهما عن طريق حرف الفاء (طلع الصباح ف ... ما ابتسمت) . وفى آخر المقطع تناقض درامى آخر مع الحركة فى (وضحكت من ... ودموع ...) فالمقطع محصور بين بداية درامية ونهاية درامية ، والأحداث التى بينهما يحكيها الشاعر فى سرد متتابع باستعمال واو العطف التى لا تفيد ارتباط العلة بالمعلول ، ولكن مجموعة الأحداث نفسها معلول للعلة المذكورة فى مطلع القصيدة (إنى حزين .. وتسبب حزنى فى أنى ما ابتسمت ... وخرجت .. وغمست .. ورجعت ... الخ) حتى نصل إلى الحدث الأخير (وضحكت) فإذا به يكون علاقة درامية بالغة التناقض مع المطلع (إنى حزين) ؛ وعندئذ نجد أن الأحداث التافهة التى سردها كانت ضرورية لتؤدى إلى هذه النهاية المتناقضة مع المطلع . ولو لم تكن بهذه الدرجة من التفاهة ما صلحت علة للمعلول (ضحكت) . ومن هنا اكتسبت هذه الأحداث أهمية فنية . بغض النظر عن تفاهتها الواقعية . وهذه هى الدقة فى الاختيار من بين الأحداث الواقعة والممكنة التى اشرنا إليها كمظهر من مظاهر الرؤية القصصية . وهى هنا متداخلة مع الرؤية الدرامية دون أن تكون إياها كما هو واضح .**

ولكن الرؤية القصصية ليست مجرد إدراك للعلاقات بين الأحداث واختيار واع منها لما يمثل الموضوع . فهى قبل ذلك قدرة على رؤية الأحداث نفسها ، أو فلنقل رؤية الموضوع على أنه أحداث ، أو فلنقل مرة أخرى هى تحول الموضوع الى أحداث . فكما يتحول الموضوع فى رؤية الرسام إلى ألوان وخطوط ونسب . ويتحول فى رؤية المسرحى إلى مجموعة من المتناقضات المتصارعة ، ويتحول فى رؤية الموسيقى إلى أصوات منغمة ، فإنه يتحول فى رؤية القاص إلى مجموعة من الأحداث المترابطة ارتباط المعلول بالعلة والنتيجة بالسبب ، فيراه ويفهمه ويحس به ويتفاعل معه من خلالها ، حتى ليصح أن نقول إن الموضوع هو الحدث أو إن الحدث هو الموضوع فى رؤيته الفنية .

– ٢ –

بديهى أن حديثنا عن الرؤية القصصية لا يعنى أنها هى العاملة دون غيرها من الرؤى فى إنتاج الفنان حتى ولو كان قاصا . فالقصة التى تعتمد الرؤية القصصية وحدها – كالقصص البوليسية الرخيصة – قصة فقيرة لا تحسب على الفن الأدبى ، فالأولى إذن ألا تستقل الرؤية القصصية بعمل الفنان فى الشعر . **والحق أن القصيدة الجيدة تكون غالبا نتاجا مشتركا لعمل أكثر من رؤية فنية** ، وبخاصة الرؤية التصويرية

والرؤية الدرامية (والرؤية الشعرية طبعا قبل كل شئ ، ولكنها ليست موضوع حديثنا) . والرؤية التصويرية ـ وهى أصلا رؤية الرسام ـ هى التى تمد الشاعر بصوره الفنية ، بدءاً من التشبيه والاستعارة والمجاز ، وانتهاء بالصور المركبة التى تنبسط لتشمل مجموعة من الأبيات أو تشمل القصيدة كلها . غير أننا يجب أن نفرق بين رؤية تصويرية هى عماد القصيدة ورؤية تصويرية مساعدة ، تثرى القصيدة وتعين على تمكين الرؤية الأساسية . وفى قصيدة (**الحزن**) التى تمثلنا بها فى الفقرة السابقة ، يتحول الحزن (وهو الموضوع) فى رؤية الشاعر إلى خطوط وألوان ونسب يمكن أن ترسم فى لوحة (حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم) أو إلى أصوات . وإن كانت بطريقة سلبية (حزن صموت) (كالأفعوان بلا فحيح) . ولكن هذا لا يتعارض مع رؤية الشاعر لموضوعه فى الأساس على أنه مجموعة من الأحداث المترابطة ترابط المعلول بالعلة . فالرؤية القصصية هنا هى ركيزة القصيدة وعمادها ، والرؤى التصويرية أو الصوتية إثراء وتمكين لها ، حتى إنها لاتبرز إلا فى الأبيات التى هى وصلات أو (مشدات) بلغة المعمار ـ تربط بين مقاطع القصيدة (فصول القصة) .

ولعل مقارنة بين صلاح وشاعر عملاق آخر هو **محمود حسن إسماعيل** تعين على توضيح ما أرمى إليه وتأكيده .

فى ديوان (**أين المفر**) قصيدة هى من عيون شعر **محمود حسن إسماعيل** ومن أكثرها تمثيلا لمنهجه الشعرى ورؤياه الفنية ، وهى قصيدة (**نهر النسيان**) [٧] . وقد صاغها الشاعر فى أربعة وثمانين بيتا ، فإذا أردنا أن نتتبع الخيط العام للقصيدة وجدناه لا يشغل غير واحد وعشرين بيتا ، استأذن فى إيرادها كلها هنا تيسيرا للمقارنة .

اسقيانى من خمرة النسيان
وانسيانى فقد نسيت زمانى
ونسيت الشباب والسحر والأحلام والفن والرؤى والأغانى
وتجردت من زمانى وكونى
لزمان محجب عن عيانى
وإذا بى فى قفرة ألقت الصمت عليها صوامع الرهبان
جبت فيها حيران أقذف نفسى فى خضم مغيب الشطآن
وإذا أشيب يغمغم كالمجنون بين السهول والوديان
آدمى السرواء أذهله الوهم وغشته هبلة الحيوان
ويداه لقامة الزمن الأعرج .. عكازتان مشدوختان
ضم إحداهما ولوح بالأخرى لوادٍ مخدرٍ نعسان
فيه نهر من الدموع وجب
مترع بالأنين والأشجان
وقلوب أقلها بين جنبيه سفين يجرى بلا ربان
أرعشتنى السفين واستلب الأشيب وعيى . رباه ماذا دهانى .
فتهاويت كالهشيم على أشلاء روحى المفزع الأسيان
ثم ناديته فأمعن فى الصمت قليلا وصاح بى : من دعانى ؟
قلت : روح معذب . قال : من أين ؟ فقلت الأسى إليك رمانى .
قال : أقبل فكم بدنياك صرعى
شربوا من يدى رحيق الجنان .
قلت : من أنت ؟ قال : رؤيا خيال
كل حى على الوجود رآنى
منذ مادبت الخلائق حولى
لقبتنى السماء بالنسيان .
قلت ياحادى الخطايا لقبر
مردت ركنه يد الغفران
لاذ عمرى بشاطئيك فدعنى
فى ثراك الغريب أدفن زمانى
فتمطى فزلزل الأرض تحتى
وطوى الصمت فى الفلا إذ طوانى

الخيط العام فى القصيدة ـ كما ترى ـ حكاية أشبه بالحلم أو الكابوس ، فالشاعر فى لحظة يأس وعجز غرق فى نوع من النوم فرأى نفسه فى مكان مقفر فيه رجل عجوز يشير إلى نهر من الدموع ، ودار بينهما حديث عرف منه أن هذا العجوز هو النسيان ، فسأله أن يلوذ به ، ولكنه اختفى ، وأفاق الشاعر من حلمه أو كابوسه . وهذه حكاية لا قصة ، لأن احداثها تفتقد رابطة العلية التى أوضحنا أنها أساس فى الرؤية القصصية . والحكاية ليست رؤية فنية ، ولكنها مهاد (أرضية) للرؤى الفنية الأخرى . وفى القصة تكون الحكاية هى المهاد للرؤية القصصية وليست هى نفسها . وهذا مايبسر تحويل القصص إلى دراما أو موسيقى أو لوحة أو تمثال . وهى فى الشعر تقوم بنفس الدور (المهاد) للرؤية الشعرية . وهذا ما ينبغى أن نلاحظه حتى لا نخلط بين الحكاية فى القصيدة وبين الرؤية القصصية . فلقاء الشاعر بالعجوز ومادار بينهما فى قصيدة نهر النسيان مهاد لرؤية فنية هى عماد القصيدة ، ولكنها ليست الرؤية الفنية نفسها . فما رؤية الشاعر الفنية إذن ؟

إذا رجعنا إلى القصيدة الكاملة فى الديوان وجدنا أن الصور وحدها ، هى التى نمت أبيات الحكاية من واحد وعشرين بيتا إلى أربعة وثمانين ، فبعد البيت الثانى (ونسيت الشباب والسحر ...إلخ) وقبل البيت الثالث (وتجردت من زمانى وكونى) نظم الشاعر أربعة وعشرين بيتا يفصل فيها ما نسيه ، وكل بيت منها يبدأ بقوله (ونسيت) ثم يأتى بالمنسى فى لفظة واحدة ويشغل بقية البيت بتشبيه له :

ونسيت المنى (وكانت شعاعا
باهت الظل حائرا فى جنانى)
ونسيت الأسى (وكان رياحا
أزجت الجن خطوها فى كيانى)

وهكذا تتوالى الأبيات حتى تكتمل أربعة وعشرين قبل أن يتحرك الحدث فى الحكاية (وتجردت من زمانى وكونى ... إلخ) . ويشغل الحدث هذا البيت وبيتا آخر بعده ، ثم يتوقف ثانية لتبدأ مجموعة أخرى من الصور ، ترسم لوحة للقفرة التى وجد نفسه فيها (خاصم الدهر ليلها فهى .... الخ) . وتستغرق هذه الصور خمسة أبيات قبل أن يتحرك الحدث بلقاء العجوز (وإذا أشيب ...) . ويشغل وصف العجوز أربعة عشر بيتا أخرى حتى يصل إلى الحركة فى البيت الثالث عشر من الحكاية (أرعشتنى السنين ...) . وتمضى القصيدة حتى تبلغ أربعة وثمانين بيتا

على هذا المنهج ، حدث فى بيت أو بيتين ثم توقف عند حشد من الصور فى أبيات أكثر عددا .

وهذا المنهج ـ كما هو واضح ـ يعتمد الرؤية التصويرية نسيجا للقصيدة حيث يتحول الموضوع فى رؤية الشاعر إلى عدد هائل من الصور الجزئية . ومن الحق أن كل الصور ـ أو أغلبها ـ يتضمن حدثا وحركة ولكنها أحداث وحركات تخدم الصورة الجزئية لا الموضوع ، فالرياح التى أزجت الجن خطوها فى كيان الشاعر هى رياح الأسى لا النسيان . والشعاع الحائر فى جنانه هو شعاع المنى لا النسيان ... وهكذا . وهو لون آخر من الحدث والحركة ، يخدم الصورة ويلونها أو يبرزها أو يشحنها بانفعال . ولكنه غير الحركة والحدث النابعين من الرؤية القصصية ، أو اللذين هما الرؤية القصصية نفسها ـ كما رأينا فى قصيدة الحزن .

والحق أن أغلب صور **صلاح** تعتمد الرؤية القصصية حتى ولو لم يكن نسيج القصيدة قصصيا . ففى المقطع الأول من قصيدة (**الظل والصليب**)[8] يتحدث **صلاح** عن السأم ـ وهو مظهر لحالة نفسية كالنسيان ـ فيبدأ المقطع ببيت تقريرى :

هذا زمان السأم .

ثم ينتقل مباشرة إلى رصد مجموعة من الأحداث والحركة :

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امراة ما بين إليتى رجل
سأم .

ثم بيت تقريرى آخر يتبعه بصورة جزئية :

لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم .

ثم بيت تقريرى ثالث :

لاطعم للندم .

تنثال بعده مجموعة من الأحداث المتحركة السريعة :

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة
ويهبط السأم
يغسلهم من رأسهم إلى القدم
طهارة بيضاء تنبت القبور فى مغاور الندم
ندفن فيها جثث الأفكار والأحزان ... من ترابها
يقوم هيكل الإنسان
إنسان هذا العصر والأوان
« أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلنى الفكر . ولكنى رجعت دون فكر .
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت لم يجد لدىَّ ما يميته
وعدت دون موت . »

فهو يرى موضوعه دائما فعلا وحركة . وإذا لجأ إلى تشبيه الألم بالزيت فوق صفحة السأم ، فهو جزئية لا تعتمد عليها القصيدة .

بعكس مارأينا فى نسيان محمود حسن إسماعيل . حيث كان التشبيه أو ماماثله من الصور هو الركيزة . فى حين اقتصرت الحكاية على أن تكون المهاد الذى ترصع فوقه التشبيهات . فالفرق بين الشاعرين ـ وكلاهما عملاق ـ هو الفرق بين الرؤية التصويرية والرؤية القصصية .

ـ ٣ ـ

الرؤية القصصية ـ كما رأينا ـ هى قدرة أو ملكة عند الفنان . تحول الموضوع إلى أحداث مترابطة متحركة .

والأحداث أفعال . والأفعال لا بد لها من فاعل يفعلها ومفعول تقع عليه كما يقول النحاة . ولكن الأفعال وفاعليها ومفعوليها فى النحو بسيطة مجردة (ضرب زيد عمرا) . أما مَنْ زيد ومن عمرو . وكيف حدث الضرب . وكيف انفعل عمرو أو زيد أو كلاهما بالضرب . فأسئلة لا ترد فى النحو . ولكنها أساسية وجوهرية فى الرؤية القصصية التى تفقد قيمتها إذا لم تجب عنها . ومن هنا يصبح الفاعلون والمفعولون فى النحو شخصيات فى القصة ، ولهذا لا تكتمل الرؤية القصصية فنيا إلا إذا كانت قادرة على الإحساس بالشخصيات والنفاذ إلى أعماقها . وأقول الإحساس والنفاذ ولا أقول الرؤية البصرية التى تحدد الطول والعرض والسن والملبس والسلوك ... إلخ ، فهذه أوصاف يقدر عليها كل إنسان حتى كاتب البطاقة الشخصية أو الصحيفة الجنائية .**وإنما تكتسب الرؤية القصصية فنيتها من إحساس الفنان بشخصياته والنفاذ إلى أعماقها . وهذه خاصة مميزة لشعر صلاح** ، فعند قراءة شعره ـ أو أكثره ـ تنتصب أمامك شخصيات حية مجسدة ملموسة . تغوص معه إلى أعماقها فى عبارة أو أكثر يقولها عنها أو ينطقها بها :

بالأمس فى نومى رأيت الشيخ محيى الدين
مجذوب حارتى العجوز
وكان فى حياته يعاين الإله
تصورى .. ! .. ويجتلى سناه
وقال لى « .... ونسهر المساء
مسافرين فى حديقة الصفاء
يكون ما يكون فى مجالس السحر
فظن خيرا .. لا تسلنى عن خبر
ويعقد الوجد اللسان . من يبح يضل
ومت مغيظا قاطع الطريق »
ومات شيخنا العجوز فى عام الوباء
وصدقينى .. حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب .
وطار نعشه ، وضجت النساء بالدعاء والنحيب .
بكيته . فقد تصرمت بموته أواصر الصفاء
ما بين قلبىَ اللحوح والسماء .
بالأمس زارنى . ووجهه السمين يستدير
مثل دينار ذهب
ومقلتاه حلوتان .. جرتان من عسل
عميقتان بالسرور .

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار
وقال لى ـ وصوته العميق كالنغم ـ
ياصاح . أنت تابعى
فقم معى
رد مشرعى
فالأمر فى الديوان .. قم . »

وأنت لا تستطيع أن تطالب قصاصا بأكثر من هذا فى رسم شخصياته .

وصلاح لا يقف عند حد رسم الشخصيات بهذا الوفاء والعمق فى قصائده . وإنما يكتب قصائد كاملة حول شخصية واحدة . وارجع إن شئت إلى : **شنق زهران ـ أبى ـ الناس فى بلادى ـ السلام ـ زكريات،** من ديوان «الناس فى بلادى» وحده ، لترى مصداق ما نقول .

بل إنه لا يقف عند هذا الحد أيضا ـ اتخاذ شخصيات موضوعا لقصائد كاملة ـ وإنما يحول المعنويات إلى شخصيات فى كثير من قصائده . وهذا شئ آخر غير تشخيص المعنويات فى الشعر القديم ، مثل تشخيص ابن الرومى المشهور لعيوب أبى القاسم الشطرنجى :

قـلـت لما بـدت لـعـينى شـنـعـا
رب شـوهــاء فى حشـا حسـنـاء

فما فعل ابن الرومى هذا إلا ليدير على لسانها حوارا بينه وبين نفسه :

لـيـتنى مـا كشـفت عـنـكـن سترا
فـــثـويتن تحت ذاك الـــغـــطـــاء
قـلـن : لـولا انـكـشـافـنـا مـا تجلت
عـنـك ظـلـمـاء شبهـة قـتـمـاء
قــــلـت : أعــــــجـب .... الخ

فتشخيص ابن الرومى هنا ـ ومثله كل ما وصف بأنه تشخيص فى الشعر العربى القديم ـ ليس إلا وسيله للتعبير عن أفكار ومشاعر هى غاية الشاعر بالدرجة الأولى ، ولهذا نجد الشخصية التى تتقمصها العيوب لا سمة للحياة فيها غير أنها تفكر وتحاور وتنطق ، والحق أن الشاعر هو الذى يفكر ويحاور وينطق . ومن الميسور ـ بتعديل لغوى بسيط فى الأبيات ـ أن تجعل الشاعر يحاور نفسه بدلا من أن يحاور هذه الشخصيات ، فتلغيها إلغاء دون أن تخسر القصيدة شيئا . مما يؤكد أن التشخيص هنا مقحم على بناء القصيدة . ولكن **صلاح** يفعل شيئا آخر تماما ، ففى قصيدة (طفل)[10] مثلا يقول :

قولى : أمات ؟
جسيه ، جسى وجنتيه ،
هذا البريق
مازال ومض منه يفرش مقلتيه ،
هذى أصابعه النحيلة .
هذى جدائله الطويلة ،
أنفاسه المترددات بصدره الوردى ، كالنغم الأخير
من عازف وفد النعاس عليه فى الليل الأخير .
وتلك جبهته النبيلة
بيضاء يلمع فوق موجتها الزبد .
قولى : أمات
وأنا غدوت بلا أحد .. ؟

هو هنا يتحدث عن الحب ، وهذا الطفل ليس تشخيصا ولا تجسيد اللحب ، وإنما هو الحب نفسه كما يراه الشاعر ، فالحب قد توحد مع الطفل فى رؤية الشاعر الفنية توحدا لا انفصام له . ولهذا لا تستطيع أن تلغى الطفل وتستبدل به الحب ـ كما فعلت بتشخيص **ابن الرومى** ـ دون أن تنهار القصيدة .

وليس هذا لسبب لغوى كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ، وإنما هو للتوحد الكامل بين الطفل والحب ، بحيث أصبح هو إياه ، حتى إن ذبذبات لحظة الحب الأخيرة تدور حول الطفل وأبوة العاشقين له .

وسألتنى : ما الوقت ؟ هل دلف المساء ؟
أتذهبين ؟
ولم نطيل عذابه حتى الصباح ؟
لن يرجع الصبح الحياة إليه .. ما جدوى الصباح ؟

فلو حاولت أن تنتزع شخصية الطفل هنا وتحل محلها الحب ـ وهذا ممكن لغويا إذا قلت (ولم نطيل عذاب الوداع إلى الصباح) ـ لانهار بناء القصيدة كلها ، ولتحولت إلى كلام سخيف مكرور يقوله كل العشاق فى الأفلام المصرية ، وذلك للتوحد الكامل بين الطفل والحب كما قلت . ولو كان الأمر مجرد استعارة بلاغية لما انهارت القصيدة ، بل ربما أضاءت معانيها واتضحت لذى الذهن الكليل .

على أن هذا الاستبدال مستحيل لغة وبناء فى المقطع الأخير من القصيدة :

ونهضت . ثم فتحت الباب فى صمت ملول ،
ونظرت خلف الباب تلتمسين سلمة النزول ،
ووقفت ثم رجعت فى عينيك شئ من وهج
كى تلمسيه ،
أو تغمضى عينيه . أو تتأمليه .
لاتلمسيه .. !
ـ هذا الصبى ابن السنين الداميات العاريات من الفرح
هو فرحتى .
لا تلمسيه .. !
أسكنته صدرى فنام .
وسدته قلبى الكسير .
وسقيت مدفنه دمى .
وجعلت حائطه الضلوع .
وأنرت من هدبى الشموع
ليزوره عمرى الظمى .

- ٤ -

كانت لنا عادة التزمنا بها منذ كنا طلابا ندرس الأدب فى الجامعة فى أواخر الأربعينيات ولا زمتنا بعد التخرج حتى كونا **الجمعية الأدبية المصرية** ، وظللنا ملتزمين بها بعد أن تقدمت بنا السن واستبان كل واحد منا طريقه فى الأدب ، ولم نتخل عنها إلا فى السنوات الأخيرة عندما شغلنا عن أنفسنا بأولادنا وتوفير لقمة العيش لهم . وهذه العادة كانت أن يقرأ كل منا على الآخرين ما كتب فيناقشوه تحليلا ونقدا وتصويبا إن كان فى حاجة إلى تصويب . وقد أدى هذا إلى أن تفتحت عقولنا وقلوبنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . فتداخلت أعمالنا الفنية تداخلا قلما نجده عند جماعة أدبية أخرى . وأذكر أن واحداً منا ـ كان يهوى الموسيقى مع الأدب ـ وضع لحنا موسيقيا باسم (**عبيد الأسى**) ، فلم تمض أيام حتى جاء أعضاؤنا الشعراء ومع كل منهم قصيدة فى نفس الموضوع وبنفس العنوان ، وجاء أعضاؤنا كتاب القصة ومع كل منهم قصة فى نفس الموضوع وبنفس العنوان ، بل إن واحدا منا ـ كان يجيد الرسم كما يجيد الشعر ـ رسم لوحة وكتب قصيدة بنفس العنوان . وكل هذه القصائد والقصص قد ضاعت الآن ـ إلا إذا كان بعضنا يحتفظ بها مخطوطة ـ ولكنك تجد بقايا هذه العادة فى قصيدة (**الكل باطل**) **لعز الدين إسماعيل** ،وقصة (**الكل باطل**) **لفاروق خورشيد** ، وهما منشورتان . وفيما يخصنى أنا وصلاح ، فإن لى قصة بعنوان (**رجل من بلدتى**) هى صدى لقصيدته (**الناس فى بلادى**) ، **وله قصيدة ولى قصة بعنوان واحد هو** (**الملك لك**) ، وإن تباين موضوعاهما فإن المنطلق واحد ، هذا عدا شخصيات ومواقف مشتركة بين بعض قصصى وقصائده . أقول هذا تثبيتا لما ذكرت من تفتح عقولنا ومشاعرنا على بعضنا البعض . وتداخلها . فهل يفسر هذا تميز **صلاح** بالرؤية القصصية الدقيقة النافذة ؟ ... ربما ، فإن سنوات من مناقشة القصص القصيرة وتحليلها كل ثلاثاء بصفة منتظمة يمكن أن تؤدى إلى أن يكتشف صلاح فى نفسه هذه الملكة ، فيستغلها فى شعره أحسن استغلال حتى يتميز بها . وأنت إذا رجعت الى القصائد الأولى **لصلاح** ـ وبعضها[11] منشور فى ديوانه (**الناس فى بلادى**) ـ لما وجدت أثرا يذكر لهذه الرؤية القصصية . ولست أقصد بهذا أن مناقشات الجمعية الأدبية هى التى خلقت فى **صلاح** هذه الرؤية ، فهى ملكة لا تتحصل بالدرس ، وإنما أزعم أن هذه المناقشات قد نبهت هذه الملكة عند **صلاح** ، **ونبهته هو أيضا إليها ، فنماها واعتمدها نسيجا أساسيا فى تعبيره الشعرى . وأغلب شعراء المدرسة الحديثة لهم قصائد تعتمد الرؤية القصصية ، ولكنها ليست بالكثرة ولا بالتقنية المدروسة التى تجدها فى شعر صلاح** . وهذا راجع ـ فى رأيى ـ إلى أن الشعراء يلتفون عادة بالشعراء ، وقلة منهم هى التى تلتف بقصاصين ، وقلة من هذه القلة هى التى تهتم بقصص الأصدقاء وتناقشها بجدية تفتح عقولها على هذا الفن وتنمى فيها ملكة الرؤية القصصية إن وجدت . ولكن **صلاح عبد الصبور** قد التف ، بل توحد ، منذ أيام الطلب فى الجامعة ، بمجموعة من هواة القصة القصيرة ، الذين استمر بعضهم فى ممارستها حتى اشتهروا بها وتميزوا فيها .

وأنت إذا صنفت الأعضاء الأول الذين أسسوا **الجمعية الأدبية المصرية** والتزموا بلقاء الثلاثاء منذ كانوا طلبة ، لوجدتهم ستة ، منهم ثلاثة يتخذون من القصة القصيرة فقط وسيلة تعبير فنى هم : **عبد الغفار مكاوى ـ فاروق خورشيد ـ عبد الرحمن فهمى** ، ثم واحد يكتب القصة والشعر معا وهو **أحمد كمال زكى** ، ثم اثنان فقط يتخذان من الشعر وحده أداة تعبير فنى وهما **عز الدين إسماعيل ثم صلاح عبد الصبور** نفسه . وحتى عندما تكونت الجمعية الأدبية رسميا بعد التخرج ، وانضم إليها أساتذة لنا وزملاء سبقونا فى التخرج ، لم يكن بينهم إلا شاعر واحد هو **عبد القادر القط** ، وكان قد هجر الشعر قبلها ، ومع هذا فقد كان فى مقابله قصاصان لم يهجرا القصة **هما شكرى عياد والمرحوم محمد فريد أبو حديد** . أما بقية الأعضاء فى هذه المرحلة الأولى فكانوا دارسين ونقادا . ومعنى هذا أن **صلاح** كان محاطا بجو القصة أكثر مما هو محاط بجو الشعر فى لقاءات **الجمعية الأدبية** الرسمية كل ثلاثاء ، وغير الرسمية . وكانت شبه يومية . فهل يجيز لنا هذا أن نزعم أن هذه اللقاءات هى التى نبهت فيه ملكة الرؤية القصصية ، وكانت متوارية أمام ملكة الشعر . فنماها واتخذها أداة من أدواته الشعرية . ؟

- ٥ -

كانت قصيدة (أبى)[12] أول عمل قرأه علينا **صلاح** مبنى بناء قصصياً . وليس صدفة أبدا أن تكون أيضا أول قصيدة يتخلص فيها **صلاح** من الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، فيتحرر ـ أو يحاول بصعوبة أن يتحرر ـ من البحر الشعرى والقافية الملتزمة . فهل كانت الرؤية القصصية هى الدافع له إلى التحرر من الشكل التقليدى للشعر؟ أم أن تحرره من هذا الشكل هو الذى فجر فيه الرؤية القصصية فظهرت فى قصيدة (أبى) هذا الظهور الذى طغى على كل الرؤى الأخرى فى القصيدة ؟

أنا أزعم أن الرؤية القصصية هى التى دفعته دفعا إلى التحرر من البحر ومن القافية الملتزمة . ومراجعة سريعة للقصيدة تكشف لنا عن معاناته للتحرر منها ، فكان ينجح أحيانا ويفشل أحيانا أخرى . وسأكتب ما أستشهد به من القصيدة على الصورة التقليدية حتى نرى مقدار هذا الزعم من الصدق :

وأتى نعى أبى هذا الصباح
نام فى الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوى والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين

فمطلع القصيدة كما ترى تقليدى بحت ، يلتزم البحر ويلتزم القافية ، بل يلتزم أيضا تقفية داخلية . غير أنه بعد أن يتجاوز هذا المطلع التقريرى ويبدأ فى النسيج القصصى يتخلص تماما من القافية ، وإن كان جرس البحر يشده إليه بعض الشد :

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر

طرقوا الباب علينا
وأتى نعى أبى .

وواضح هنا أن **صلاح** بدأ يقتحم مجال الرؤية القصصية أو يستجيب له ، ولو غيره من الشعراء مكانه . أو لو كان هو ملتزما مجال الرؤية الشعرية وحدها . لأتبع بيتى المطلع بأبيات تفصل الصورة وتضفى عليها الألوان والأصباغ التى تخدم ذلك النائم فى الميدان مشجوجا جبينه . ولكن صلاح تركه ومن يحيط به من الذئاب والرفاق وانتقل بسرعة إلى بيته وأهله وكيف تلقوا النبأ . ومرة أخرى لو شاعر غيره مكانه . أو لو انتقل هو هذه النقلة برؤية الشاعر فقط . لاعتمد الوصف فى حديثه عن تلقى النبأ . ولكنه هنا يعتمد الحدث مستغنيا به عن الوصف استغناء تاما . فنحن نتعرف إلى الناعين لا من خلال أوصافهم . بل من خلال أحداث يفعلونها (أقدام تجر الأحذية . تدق الأرض فى وقع منفر . تطرق الباب) . وهنا لا يصبح النعى خبرا يقوله من يعلم لمن لا يعلم . وإنما هو زائر ثقيل يقتحم البيت بعد دق الباب . وهذه رؤية قصاص فى المقام الأول . تلك الرؤية التى تتعرف على موضوعها عن طريق الأحداث والشخصيات . لامن خلال الأوصاف والألوان والخطوط .

ثم ينتقل **صلاح** إلى الجو العام الذى جاء فيه النبأ نقله قصصية أخرى تعتمد على الارتداد إلى الماضى (الاسترجاع أو الفلاش باك فى مصطلح السينما) فيقطع المنظر (بلغة السينما) قطعا حادا ليرتد إلى ما قبل العلم بالنبأ :

كان فجرا موغلا فى وحشته
مطر يهمى وبرد وضباب — ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر — وكلاب تتعاوى
مطر يهمى وبرق وضباب

والملاحظ هنا أن المنظر المرتد . وإن كان وصفا كله . إلا أنه وصف يقوم على رصف أجزاء المنظر رصفا متتابعا سريعا حافلا بالحركة . التى تضفيها عليه **الأفعال المضارعة** (مطر يهمى ـ قطة تصرخ ـ كلاب تتعاوى ـ ثم مطر يهمى مرة أخرى) وكل هذا فى إطار من الفجر الموحش . وهذه رؤية قصاص . بل قصاص سينمائى (سيناريست) ، وهو القصاص الخالص الذى لا يسمح له فنه بأن يتداخل معه لون آخر من الفن . ومرة أخرى لو شاعر غيره ، أو لو كان هو نفسه لا يعتمد الرؤية القصصية نسيجا للقصيدة ، لاكتفى فى رسم المنظر بهذا الذى سبق ؛ فماذا بعد هذه الطبيعة الموحشة إلا أن يعود إلى موضوعه ؟ ولكن **صلاح** لا يفعل هذا ؛ فهولا يكتفى ـ كشاعر ـ بعناصر الطبيعة وإنما تدفعه الرؤية القصصية إلى أن يملأ المنظر بالأحداث والشخصيات والحركة :

وأتينا بوعاء حجرى
وملأناه ترابا وخشب
وجلسنا نأكل الخبز المقدد

وضحكنا لفكاهة
قالها جدى العجوز

وتسلل من ضياء الشمس موعد

هنا فقط يكتمل المنظر من وجهة نظر الرؤية القصصية ، فقد صبحت الطبيعة إطاراً لمجموعة من الأحداث الصغيرة التى شحنت المنظر وهيأته لعرض موضوعه ، ولذلك يعود إليه :

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعى أبى .

وتستطيع أن تعود إلى القصيدة فى الديوان وتستكمل قراءتها فى هذا الضوء ، فسوف تجد أن الرؤية القصصية هى عمادها . وهى التى أمدت الشاعر بأهم الخيوط ـ إن لم يكن كل الخيوط ـ التى نسج منها قصيدته . ثم قارن بينها وبين قصيدة (الرحلة)[١٣] ، وهى أسبق من قصيدة (أبى) زمنيا ، فلن تجد فيها هذا النسيج المعتمد على الأحداث والشخصيات ، وإنما ستجد نسيجا مألوفا عند الشعراء ؛ فالطبيعة مجموعة من الأشياء تتلون وتتفاعل لتولد إحساسا معينا ، وهى فى تلونها قد تتشخص ، ولكنه التشخص القديم المألوف الذى لا يقصد إلا تجسيم الصورة :

الصبح يدرج فى طفولته
والليل يحبو حبو منهزم
والبدر لملم فوق قريتنا
أستار أوبته ، ولم أنم
جام وإبريق وصومعة
وسماء صيف ثرة النعم
قد كرمت أنفاسها رئتى
وتقطرت أنداؤها بفمى
ونجيمة تغفو بنافذتى
لحظت شرودى لحظ مبتسم

ـ ٦ ـ

قصيدة (**أبى**) كانت أول عمل **لصلاح** فى هذا النهج الجديد . ولا شك فى أن عثرات التجربة الأولى واضحة فيها ؛ فمن حيث الشكل لم يستطع أن يتخلص تماما من رواسب الشعر العمودى الذى ألفه لسنوات فى كل ما نظم قبلها ، ومن حيث النسج لم يستطع أن يحافظ على التوازن بين عناصر الرؤية القصصية وعناصر الرؤى الأخرى ، فغلبت الرؤية القصصية ـ أو قل استسلم لها هو ـ حتى جاءت القصيدة أشبه بالقصة القصيرة . غير أنه لم يكد يتجاوز هذه القصيدة حتى أحكم سيطرته على أدواته الجديدة . وكانت قصيدة (**شنق زهران**)[١٤] هى القصيدة التالية ـ من حيث النشر على الأقل ـ فبدت فيها كل عناصر الرؤى الفنية المختلفة متزنة متكاملة . وقد رأيناه فى قصيدة (**أبى**)يرسم المنظر عن طريق رصف مجموعة من عناصره متتابعة فى تعبير مباشر يتكئ على الفعل المضارع لخلق الحركة كأنه (سيناريست) كما قلنا ، ولكنه فى قصيدة (**شنق زهران**) يرسم المنظر أو الجو العام مستغلا كل عناصر الشعر

فى توازن دقيق مع إمكانيات الرؤية القصصية . فلم تطغ طغيانها فى قصيدة (أبى) :

وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ . تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... يالله .. !
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع .

هذه الأبيات لا تستطيع أن تنسبها إلى فن السيناريو على الإطلاق ؛ فهى شعر . وشعرها خالص . وشعر محكم . وجزيئات المنظر ليست أشياء مرصوصة . بل مشاعر تصبغ المنظر بصبغة نفسية معينة . وتهيئه لتدور فى إطاره أحداث قصة **زهران** ثم إنه يعتمد التصوير أداة أساسية . فالضوء يثوى فى جبهة الأرض . والحزن يمشى كالتنين ذى الألف ذراع . والمحن صماء لا تسمع صراخ مجلودى دنشواى ولا بكاء ثكالاها وأيتامها .

طفرة كبيرة بين المنظر هنا والمنظر فى قصيدة (أبى) . **وفى رسم الشخصية أيضا نجد هذه الطفرة الكبيرة ؛ ففى قصيدة (أبى) لم يخصص** صلاح **أبياتا أو مقطعا لرسم الشخصية . ولعله ــ فى محاولة للإفلات من الإطار التقليدى للشعر . وفى استجابة للرؤية القصصية ــ كان يخشى أن يعجز عن الإفلات أو أن تفلت منه الرؤية القصصية إذا أوقف حركة الأحداث ليقدم الشخصية فآثر أن يتركها تقدم نفسها من خلال** الحركة :

وأبى يثنى ذراعه
كهرقل .
ثم يعلو بى إلى جبهته .
ويناغى
تارة رأسى وطورا منكبى .
ويصر الباب فى صوت كئيب .
ومضى عنى . وراحت خطوته
فى السكون .

ولكنه فى (**شنق زهران**) كان قد امتلك أدواته وسيطر عليها . ووثق بنفسه فى هذا النهج الجديد . فلم يحجم عن إيقاف حركة الأحداث وتجميدها ليقدم شخصيته :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا . وتحت الوشم نبش كالكتابة ؛
اسم قرية
دنشواى

والحق أن هذه القصيدة تمثل أول نموذج متقن لهذا المنهج الجديد الذى اختطه **صلاح** فى الشعر العربى . حيث أصبحت الرؤية القصصية أداة من أدوات الشاعر مثلها مثل الموسيقى والتصوير . وأحسبه وفق إلى هذا بإقامة بناء القصيدة على أساس من الرؤية القصصية ؛ فقسمها إلى مقاطع . كل مقطع منها كأنه فصل فى رواية ؛ فهو يختص بأحداث اختيرت ببصيرة نافذة لتبنى ركنا من الموضوع . وتتقدم بحركة الأحداث خطوة محسوبة . ثم صاغه صياغة شعرية تعتمد الإيحاء . لا الرصد كما كانت الصياغة فى القصيدة السابقة (**أبى**) . ولنقرأ معا هذا المقطع الذى يحكى تفتح الشباب فى قلب زهران وحبه وزواجه :

مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا مثل تركى معمم
ويجيل الطرف ... ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد ان يصطاد قلبا
.....
كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما .... الخ .

فالحركة فى هذا المقطع حركة قصصية بغير شك . ولكن الصياغة موحية وليست مباشرة كالصياغة فى قصيدة (**أبى**) . ثم إن الموسيقى هنا تخلصت تماما من رواسب الشعر التقليدى . فالبحر الشعرى الذى كان يطل برأسه أحيانا فى قصيدة (**أبى**) قد توارى تماما . وأفسح المجال الموسيقى خاصة بالقصيدة ، تتولد من تتابع الحركة الصوتية الناتجة من تكرار التفعيلة . ومن المراوحة بين القوافى فى نسق خاص بالقصيدة ، لا نسق عام كالقوالب الجاهزة تملأها الكلمات . ولهذا كانت قصيدة (**شنق زهران**) هى جواز المرور **لصلاح** إلى الحياة الأدبية . وعندما نشرها فى جريدة المصرى فى آخر سنة ٥٣ أو أوائل سنة ٥٤ . أدركت الحياة الأدبية أن هنا شاعراً كبيرا ، وأنه سيصبح أكبر شاعر معاصر بعد سنوات قليلة .

ــ ٧ ــ

يضم ديوان **الناس فى بلادى** أربعة وعشرين قصيدة[١٥] ، يمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام بالنسبة إلى قصيدة (أبى) . التى هى أول ما نظم صلاح من الشعر الجديد . وهذه الأقسام هى (١) ما قبل قصيدة أبى ؛ ويضم أربعة قصائد هى : **الرحلة ــ الوافد الجديد ــ الإله الصغير ــ الأطلال** ؛ (٢) قصيدة **أبى** ومعها أربعة قصائد كتبت بعدها مباشرة وهى : **شنق زهران ــ هجم التتار ــ الناس فى بلادى ــ السلام** ؛ (٣) قصيدة واحدة وهى : **ذكريات** ؛ (٤) قصائد كتبت بعد هذه المرحلة ، وتشمل بقية ما فى الديوان . والغرض من هذا التقسيم هو أن نتتبع التطور الذى مر به شعر صلاح بعد أن اتخذ الرؤية القصصية

أداة من أدواته الشعرية .

والملاحظ على قصائد القسم الأول أنها تجارب عاطفية ذاتية مصوغة فى إطار الشعر التقليدى . إما بالتزام البحر والقافية الموحدة كما فى قصيدة (الرحلة) . وإما بتنويعها على طريقة مدرسة أبوللو . أى إنه ينوع فى القوافى وحدها . أو فى القوافى والبحر معا فى المقطع الأول من القصيدة . ثم يثبت هذا التنويع ويلتزمه فى بقية المقاطع .

ويلاحظ على قصائد القسم الثانى أنها لا تتصل بتجارب الشاعر العاطفية من بعيد أو من قريب . وإنما هى قصائد (موضوعية) إن صح التعبير . وهى تتراوح فى موضوعيتها بين اختلاق موضوع لا يمت لذات الشاعر بسبب . مثل قصيدة (أبى)[١٦] . وبين التقاط موضوع يمت إلى الشاعر بسبب من تاريخ (**شنق زهران**) . أو من حدث عام معاصر (**هجم التتار**) . أو من شخصيات عرفها وعايشها (**الناس فى بلادى**) . أو عرفها دون معايشة (**السلام**) . وقد صيغت كل هذه القصائد فى الشكل الشعرى الجديد المتحرر من البحر والقافية الملتزمة .

وقبل أن نتحدث عن القسمين الباقيين نقف وقفة عند قصائد هذين القسمين . فليس صدفة أبدا أن ترتبط الذاتية بالشكل التقليدى فى القسم الأول . وترتبط (اللاذاتية) بالشكل الجديد فى القسم الثانى . ولا نريد أن نقول هنا إن الذاتية تتناقض مع الشكل الجديد المتحرر . فقد تم الاندماج بينهما فى القسم الرابع كما سنرى . وإنما نقول إن صلاح كان يمر فى قصائد هذا القسم الثانى بمرحلة تجريبية يتحسس فيها إمكانيات الرؤية القصصية فى العمل الشعرى . فنحى جانبا تجاربه الذاتية وآثر عليها الموضوعات الخارجية . وهذا ما يفعله القصاص تماما . فمن المعروف أن كاتب القصة المجيد يؤثر ـ لأسباب لا محل لذكرها هنا ـ ألا يتخذ من تجاربه الذاتيه ـ أو المغرقة فى الذاتية ـ موضوعا لقصصه . وهذا لا يعنى طبعا أنه يختلق موضوعاته من العدم ـ وإن كان بعضهم يفعلها ـ وإنما يعنى أنه يتخذ موضوعاته من أحداث شاهدها أو سمع بها أو قرأ عنها . وما أزعمه أنا هو أن صلاح عند ما تنبه إلى وجود ملكة الرؤية القصصية عنده . أو عندما انتبهت فيه هذه الملكة بتأثير معايشة أجواء القصة القصيرة مع أصدقائه القصاصين . عندما حدث هذا أو ذاك . ورأى أن يجرب استغلالها فى شعره . فعل ما يفعله القاص المحترف : نحى ذاته جانبا . والتقط من حوله موضوعات هى تلك التى أدار عليها قصائده الأولى . فالتقط (**أبى**) من حدث لشخص يعرفه . والتقط (**شنق زهران**) من موال دنشواى المعروف . والتقط (**هجم التتار**) من غارة إسرائيل على دير ياسين[١٧] ، والتقط (**السلام**) من منظر رجل كنا نراه معا . ونحن راجعون من سهرتنا فى حى الحسين مكوما بجوار جدار فى شارع الأزهر . وفى هذه المادة الخام . البعيدة عن تجربته الذاتية . جرب استغلال الرؤية القصصية فى بنائه الشعرى . وتمرس بهذا العمل قبل أن يرجع إلى تجاربه الذاتية ليطبق هذا النهج عليها بنجاح ، وذلك فى قصائد القسم الرابع .

بقيت قصيدة واحدة أفردنا لها القسم الثالث . وهى قصيدة (**ذكريات**) . وذلك لما لها من أهمية فى تتبع تطور الرؤية القصصية فى شعره . وإذا رجعنا إلى هذه القصيدة لوجدناها محاولة لصب الرؤية القصصية فى قالب الشعر التقليدى :

ذات مساء مظلم كأنه سرداب
أطل من كوى الجدار وجهه المرتاب
والريح حول كوخه قارصة مدمدمة
والرعد قاصف الصدى . مدينة منهدمة
والبرق ضاء فى السماء أهلة أهله
والأفق غابة كثيفة النبات مشعله
فلم يجد إلى الخلاص من سبيل
ومات فى سجنه . فى كوخه الذليل[١٨] .... الخ .

ولا شك فى أنك تلاحظ فى هذا المقطع مدى الجهد الذى يعانيه ليصب رؤيته القصصية فى هذا القالب التقليدى . بالرغم من أنه لجأ إلى القوافى المزدوجة . مما يسهل عليه ـ أو ما تصور أنه يسهل عليه ـ الانطلاق مع الرؤية القصصية دون أن تحد القافية الموحدة من هذا الانطلاق . ولكنه اكتشف أنه أحسن الظن أكثر مما ينبغى ، فالبحر الشعرى نفسه قيد لا يقل عرقلة لانطلاق الرؤية القصصية عن قيد القافية الملتزمة . وذلك بما يرغمه عليه من ملء قالب التفعيلات بأمثال هذا الحشو (غابة كثيفة النبات ـ لم يجد إلى الخلاص من سبيل) .

كانت هذه القصيدة إذن ـ فى تصورى ـ تجربة أولى يستكشف بها إمكانيات القالب الشعرى التقليدى فى التعبير عن الرؤية القصصية . وقد فشلت التجربة . فانتقل بعدها مباشرة إلى الشعر الجديد الذى عرف به وأصبح رائداً له فى مصر . وواحدا من أكبر رواده فى العالم العربى .

- ٨ -

لا يتسع المجال هنا لتتبع الرؤية القصصية ورصد تطورها فى كل شعر **صلاح** . وقد اقتصرت فى الكلام عنها على ديوانه الأول (**الناس فى بلادى**) حيث تتضح البدايات . وهى التى نحتاج إلى تأصيلها أولا . ولهذا أقفز قفزة واسعة باتساع ثلاثين سنة من العطاء الشعرى المخصب . لأتوقف عند قصيدتين فى آخر ديوان أصدره (**الإبحار فى الذاكرة**) . أرى أن موضوعها واحد . وهما قصيدة **الشعر والرماد**[١٩] وقصيدة **إجهال القصة**[٢٠] . وقد اعتمد الرؤية القصصية فى القصيدة الثانية دون الأولى . مما يجعل المقارنة بينهما تضع أيدينا على ملامح الرؤية القصصية فى شعره الأخير .

والموضوع المشترك بين القصيدتين هو الشعر أو لحظة الإلهام الشعرى . يخاطبه فى القصيدة الأولى مباشرة :

ها أنت تعود إلىّ
أيا صوتى الشارد زمنا فى صحراء الصمت الجرداء
يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء
ياشعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء
وأنا أسأل نفسى

مأخوذا بتتبع أصداء حديث الأشياء إلى روحى
وحديث الروح إلى الأشياء

مسلوبا خلف الصور السانحة الهاربة الوهاجة والمنطفئة
إذ تطفو حينا فى زبد الآفاق الممتدة
ثم تغوص وتنحل كما تنحل الموجة
أو تذوى وتذوب كما تذوى قطرات الأنداء
وأ . . .
وأنا أسأل نفسى
ماذا ردك لى يا شعرى بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أى جناح عدت
حيبا كالطفل . رقيقا كالعذراء
ولماذا لم أسمع خطواتك فى ردهة روحى الباردة المكتئبة . . ؟

من الواضح أن هذه القصيدة لا تعتمد الرؤية القصصية بناء لها . ووصف الشعر بأنه كالطفل أو كالعذراء ليس غير التشبيه المألوف فى الشعر القديم ، ولا يخرجه من إطار التشبيه إلى إطار الرؤية القصصية تلك الخطوات التى لم يسمعها الشاعر فى ردهة روحه الباردة المكتئبة ، فهذه الخطوات ليست خطوات الطفل ولا خطوات العذراء وإنما هى مستعارة للشعر نفسه بطريقة الاستعارة البلاغية المعروفة . ولكنه فى القصيدة الثانية (إجمال القصة) يبدأ من حيث ينتهى هذا التشبيه ، ويقيم بناء كاملا على أساس الرؤية القصصية ، فالشعر – أو جذوة الإلهام – يتشخص متوحدا فى امرأة ، يبنى الشاعر قصة حب بينه وبينها . وتستطيع أن تأخذ القصيدة فى مستواها الأول على أنها قصة حب ، أو تأخذها فى مستواها الثانى على أنها قصته مع جذوة الشعر فى لحظة الإلهام ، فكلا المستويين صالح تماما لدراسة الرؤية القصصية فى القصيدة .

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع ، يقص فى الأول منها قصة اللقاء والفراق ، ويستعيد فى الثانى ذكريات ليلة ، ويختم القصيدة فى الثالث باللحظة الراهنة حيث لم يبق من العلاقة إلا الذكرى .

وواضح من هذا التقسيم أنه يلجأ إلى أسلوب الاسترجاع والارتداد إلى الماضى ويستعير منهج القصة القصيرة المحكمة البناء ، التى تلخص حياة كاملة – أو تركزها – فى لحظة . وهذا شكل قصصى لانكاد نجده فى قصائده الأولى (راجع شنق زهران مثلا) ، وإن وجد ، فهو غير محكم بحيث لانكاد تتوقف عنده ولا تعتده من مميزات القصيدة . أما هنا فهو محكم إحكاما شديدا ، لا يتقنه إلا من تمرس بهذا الفن وسيطر عليه . ولنقرأ معا القسم الأول :

كانت تدعونى بالرجل الرملىّ ،
وأناديها بالسيدة الخضراء .
وتلاقينا فى زمنى الشفق
وتنادينا فى مرح طفلى
وتعارفنا فى استحياء
وتحسس كل منا مبهورا ألوان الآخر
وتقاسمنا الأسماء .
وتفرقنا .
لا تسألنى ماذا يحدث للأشياء
إذ تتصدع
أو للأصداء
إذ تهوى فى الصمت المفزع .

والجديد فى هذا البناء القصصى تركيزه الشديد الذى وصل به إلى مستوى التركيز الذى يعتد به أنصار الشعر التقليدى ويعدونه من مفاخره[21] . ثم – وهذا هو الأهم – إن استعماله الوصف ليس استجابة تلقائية للإحساس ولا انسياقا مع الإيقاع الشعرى أو الجو التصويرى ، شأن كثير من الأوصاف فى القصائد الأولى . وإنما هو استعمال يخضع لتوجيه فنى مدروس بطريقة شديدة الإحكام . بحيث يقوم الوصف الواحد مقام مقطع كامل فى الشعر . أو فصل كامل فى القصة . فقوله (**كانت تدعونى بالرجل الرملىّ**) إذا أخذناه على المستوى الأول يقوم مقام فصل كامل فى القصة . يصور ما فى حياة البطل العاشق قبل لقاء حبيبته من تفتت وتحلل وعدم استقرار وجدب عاطفى ونفسى . وإذا أخذناه على المستوى الثانى فإنه يقوم مقام المقطع الأول فى قصيدة الشعر والرماد ، فالرجل الرملى هو الشاعر المجدب الذى فقد خصوبته الفنية وأمحل حتى أصبح **صوتا شاردا فى صحراء الصمت الجرداء . ضائعا فى ليل الأقمار السوداء . تائها فى نثر الأيام المتشابهة المعنى الضائعة الأسماء**) . كذلك قوله (**وأناديها بالسيدة الخضراء**) نقيض كامل للرجل الرملى . ولو كان محتاجا فى القصيدة الأولى إلى الوجه الموجب للشعر العائد لكتب مقطعا آخر تنحل فيه صفة الخضرة إلى مجموعة من الأوصاف تقابل الأوصاف التى انحلت إليها صفة الرجل الرملى فى المقطع الأول .

ويلتزم **صلاح** هذا التركيز المدروس فى المقطع كله ، فزمنه الشفق . والمرح الطفلى . والاستحياء فى التعارف . والتحسس المبهور لألوان الآخر ، وتقاسم الأسماء . كل وصف من هذه الأوصاف يمكن أن ينحل إلى مقطع كامل لو شاء التفصيل . أو لو كان التفصيل ضرورة فنية . وكذلك تصدع الأشياء ، وسقوط الأصداء فى الصمت المفزع . هما المقابل للأسطر السبعة فى قصيدة (**الشعر والرماد**) التى تبدأ بأنا أسأل نفسى . وتنتهى بقطرات الأنداء التى تذوى . .

والمقطع الثانى من القصيدة يقص علينا لقاء ليلة فى سبعة أسطر شعرية :

لكنى أذكر أنّا ذات مساء
كنا قد خادعنا منجل حصّاد الموت
غافلنا صيحة ديك الوقت
وطبعنا فوق جدار الليل
تخطيطا يشبه ظلينا . لونين مزيجين
مسكوبين على طرف وساد متجعد
منهارين على مسند مقعد

والتركيز هنا أيضا هو السمة الأساسية للمقطع . وتلفتنى بصفة خاصة صورة منجل حصاد الموت الذى خادعاه ، فحصاد الموت هنا

هو الزمن (أو الدهر إذا رجعنا بالصورة إلى مصدرها التراثى فى حكاية تفاخر **جرير والفرزدق والأخطل** أمام الخليفة) . ومخادعته للفوز بليلة فى غفلة منه ومن ديك الوقت فصل كامل فى القصة ، ركزه فى جملة واحدة مشحونة شحنا شديدا . فيه كل عناء الشاعر وشعره (**أو سيدته الخضراء**) فى الحياة ، وتسابقهما مع الموت . الموت الحقيقى أو الموت المجازى (**الجدب**) على السواء ويشتد الشحن بخاصة عندما تربط هذه الليله بأنهما (العاشق وسيدته الخضراء ، أو الشاعر وجذوة الشعر) التقيا فى الزمن الشفقى فى المقطع الأول . حيث الشفق نذير بالغروب أو بالشيخوخة أو الموت أو الجدب الشعرى .

وثمة ملاحظة ثانية على هذا المقطع ، وهى وصفه لعملية الاندماج (الجسدى مع السيدة الخضراء أو الفنى مع جذوة الشعر) ؛ فقد أختار لها حدثين مركزين ولكنهما يلخصان العملية تلخيصا جامعا مانعا إذا استعرنا لغة المنطق (مسكوبين على طرف وساد متجعد – منهارين على مسند مقعد) . ولا شك فى أن الرؤية الشعرية هى التى عملت عملهاهنا . ولكن تحويل الموضوع إلى أحداث ، وانتقاء هذه الأحداث ، هو من عمل الرؤية القصصية .

على أن هذا المقطع ليس هو بؤرة القصة ، فهو استرجاع كما رأينا . أما البؤرة التى تتركز فيها الرؤية القصصية وتشع منها لتضئ كل عناصرها الجزئية فقد أوردها فى سطرين شعريين فى آخر القصيدة بعد أن مهد لها بثلاثة أسطر :

ها أنت ترانى
أتملىّ هذى اللوحة فى أيامى الجرداء
وأنادمها حين يغيب الندماء

ثم تأتى البؤرة المركزية للقصة :

أفرغ للوحة كأسا .. أرجوك .
هذا إجمال القصة .

هذه البؤرة المركزة قلما يوفق إليها قصاصون كبار ، ولا أجد فى ذاكرتى الآن شبيها بها غير قصة (**موت موظف**) **لتشيكوف** التى تركزت بؤرتها فى كلمتين اثنتين فى آخر القصة (.... ثم مات .)

– ٩ –

لو كان دور الرؤية القصصية فى شعر **صلاح** هو مجرد وجودها واتكائه عليها ، لكان هذا كافيا لرصدها ودراستها ، ولكن دورها فى الحقيقة يتجاوز هذا الى **ميزتين** كل منهما لها وزنها وخطرهافى شعره . **أولاهما أنها أعانته على حل المشكلة التى يصطدم بها الشعر العربى منذ امرئ القيس حتى آخر شاعر تقليدى معاصر ، وأعنى بها مشكلة وحدة القصيدة .**

ومن المعروف أن الشعر العربى قائم على وحدة البيت ، حتى إنه ليعد توزيع المعنى على بيتين تضمينا ،وهو عيب يؤاخذ عليه الشعراء . وكان أول من نبه إلى وحدة القصيدة وأهميتها فيما أذكر هو **العقاد والمازنى** فى كتابهما (**الديوان**) ، واتخذ **العقاد** مقياسا للوحدة فى القصيدة امتناع أبياتها عن تبادل مواقعها ، فكان يأتى بقصيدة **لشوقى**[٢٢] ثم يعيد ترتيب أبياتها كيفما اتفق دون أن يظهر فى القصيدة أى اختلال فى معانيها أو فى بنائها التشكيلى . ومنذ ذلك الحين جاهد الشعراء – وعلى رأسهم **العقاد** نفسه – للتخلص من هذا العيب ؛ وما أظنهم تخلصوا إلا فى القليل من شعرهم . حتى هذا القليل كان أساس الوحدة فيه معنويا لا فنيا ؛ فالأبيات تأبى تبادل مواقعها لضرورة معنوية من ترتيب معلول على علة ، أو من تتابع سرد بطريقة منطقية . وهذا ليس حلا للمشكلة ؛ فالمسألة ليست تماسكا معنويا ، وإلا تساوى الشعر والنثر ، وأصبحت «**ألفية ابن مالك**» وما جرى مجراها من العلوم المنظومة المثل الاعالى لوحدة القصيدة . وعندما تنبه مثيرو المشكلة إلى هذا أضافوا للوحدة المطلوبة تخصيصا هو والتعميم سواء ، فقالوا بالوحدة العضوية . ولم يحل هذا المشكلة ، لا فى النقد ولا فى الإبداع ، فالعضوية تعنى الحياة ، عكسا للاعضوية التى تعنى الجماد . **فهل** يمكن تعريف الحياة تعريفا فنيا يضفى على القصيدة طابعا يتداعى إليه كل الشعراء ؟ .. هنا كانت المغالطة اللفظية التى جعلت من الوحدة العضوية للقصيدة شيئا هلاميا يعتمد على حساسية كل شاعر وتذوق كل قارئ بصورة شخصية . والقول بأن الوحدة العضوية تعنى أن كل بيت فى القصيدة له دور حيوى فى تركيب القصيدة وفى كيانها الفنى وفى قدرتها على التأثير قول هلامى غير محدد ، وحتى لو كان محددا فهو لا يمنع الأبيات من تبادل مواقعها مع الاحتفاظ بدورها الحيوى ، فليس ثمة ما يمنع – إذا استعرنا لغة أصحاب هذا التعريف – القلب من أن ينبض ويبث الحياة فى الجسم إذا غير موضعه من اليسار إلى اليمين ، كما يحدث فى بعض الحالات الشاذة ، بل ليس ثمة ما يمنعه من أداء هذا الدور إذا استعير من جسم إنسان آخر كما قرأنا فى عمليات زرع القلوب ، بل يمكن أن يفعل هذا أيضا إذا استعيض عنه بجهاز آلى كما يحدث عند إجراء بعض العمليات . ونستطيع أن نوغل فى هذه الأمثلة إلى أبعد من هذا ، ولكن ما سقناه يكفى لإثبات أن التشبيه الذى يلجئون إليه لتقريب معنى الوحدة العضوية غير صحيح ولا يحل من المشكلة شيئا .

ثم انتقلت مشكلة وحدة القصيدة برمتها إلى الشعر الجديد ؛ فمع أن الشعر الجديد ألغى البيت كوحدة للقصيدة ، فإن هذا الإلغاء لم يتحقق إلا فى نطاق شكلى فى كثير من القصائد ، وظلت السطور – وهى التى حلت محل الأبيات – تفتقد فيما بينها هذه الوحدة . ويمكن تطبيق مقياس **العقاد** بسهولة على كثير من القصائد . وأمامى الآن كتاب (**الشعر العربى المعاصر**)وهأنذا أفتحه كيفما اتفق على أية صفحة من صفحاته ، وأنقل أبياتا أجدها أمامى من قصيدة أتعمد ألا أبحث عن اسم صاحبها حتى لا تتحول القضية العامة إلى خصوصية مقصورة على شاعر بعينه :

فلنملأ الطريق هذا هو ركب المنتصر
هذى يداه ، وجهه ، ابتسامته
جبينه الذى يموج بالغضون
هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر
هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون
هذا الذى مشى على أيدى المنون

وعاد باسما كما يعود زارع تنسم المطر
وعاد باسما كما يعود زراع تنسم المطر
كما يعود عاشق من السفر

ولأطبق مقياس **العقاد** الذى حكم به على شعر **شوقى** بالتفكك ، فأعيد كتابتها مع تغيير مواضع الأسطر الشعرية .

فلنملأ الطريق . هذا هو ركب المنتصر
هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر
هذى يداه . وجهه .
جبينه الذى يموج بالغضون .
ابتسامته .
هذا الذى مشى على أيدى المنون
وعاد باسما . كما يعود عاشق من السفر
كما يعود زارع تنسم المطر
هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون .

فهل اختلت القصيدة أو تغير شئ جوهرى فيها .. ؟ أحسبنى غير مبالغ إن زعمت أن هذا الترتيب الجديد حسنها وجلى صورتها وقربها إلى القلب والعقل ... !

وحدة القصيدة إذن مشكلة لم يحلها الشعر الجديد عند كثير من الشعراء . ولكنها حلت فى شعر صلاح عبد الصبور . أو فى كثير من شعره . وأنا أزعم أن الرؤية القصصية هى التى حلتها . أو أعانته على الحل . **فمن المستحيل أن تعمل الرؤية القصصية عملها ، فى تحويل الموضوع إلى أحداث مترابطة ترابط المعلول بالعلة ، ثم الانتقاء من بين هذه الأحداث لما يعيد بناء الموضوع عند المتلق ، دون أن تقيم وحدة فنية فى القصيدة** ؛ فهى وحدة تفرضها طبيعة الرؤية القصصية . ومع طول الممارسة اكتسب **صلاح** خبرة وقدرة على الإحساس بالوحدة الفنية . وعلى بناء القصيدة بناء متماسكا . حتى فى القصائد التى لا تبنى على أساس من الرؤية القصصية . بل انه حقق قدرا كبيرا من هذه الوحدة الفنية فى القصائد الوصفية . أو القصائد التقريرية التى يتخذ فيها سمت المنذر أو المبشر :

الليل . الليل يكرر نفسه
ويكرر نفسه
والصبح يكرر نفسه
والأحلام وخطوات الأقدام
وهبوط الإظلام
وهبوط الوحشة فى القلب مع الإظلام
رعشات الأوردة المثلوجة والمحرورة
ورفيف الرايات المنصورة والمكسورة
وقصص القتلى والقتلة
وفكاهات الهزليين وهزل الفكهين
وجنازات الأموات .
حتى سأم التكرار يكرر نفسه(٢٢)

فمن العسير فى هذه الأسطر ــ وقد اخترتها عشوائيا ــ أن تبدل موضوع سطر بآخر إلا فى سطر أو سطرين . وأما باقيها فمتماسك تماسكا فنيا . لا منطقيا فقط . بحيث تفقد القصيدة عنصرا جماليا هاما لو غيرت فى ترتيب أسطرها ؛ فالليل أكثر تشابها وأقل عرضة للتغيير المفاجئ من النهار . ولذلك كانت له الصدارة فى الوصف بالتكرار . ثم توزعت الأحلام وخطوات الأقدام بتوزع أوقات حدوثها فى الليل والنهار على التتابع . وتتداعى الوحشة فى القلب مع الليل . وتتداعى الأوردة مع القلب . ويكون رفيف الرايات مقابلا موضوعيا لرعشات الأوردة . وقصص القتلى والقتلة جزئية من كلٍّ عام هو النصر والانكسار . والفكاهات والهزل نقيض درامى حاد لقصص القتل . وجنازات الأموات بدورها نقيض لها ... وهكذا تمضى القصيدة فى هذا التماسك الفنى . محققة بذلك فكرة وحدة القصيدة العربية . ولست أشك فى أن إحساس **صلاح** القوى بالتداعيات والمقابلة بين الجزيئات إنما هو وليد تمرس طويل بمنهج الرؤية القصصية .

أما الميزة الثانية التى حققها باتخاذ الرؤية القصصية نسيجا فى بناء كثير من قصائده فهى اللغة . ولسنا هنا بصدد دراسة قاموس صلاح الشعرى . وإنما نريد أن نبين **الثراء اللغوى** الذى حققه عن طريق الاتكاء على الرؤية القصصية فى قصائده . وكل من يقرأ دواوين **صلاح** يحس بأن له قاموسا شعريا يكاد يميزه عن زملائه من الشعراء ويظهر أثره فى الأجيال التى تتابعت من بعده . فإذا حاول أن يضع يده على مفردات هذا القاموس انزلقت . لا لانها غير متشخصة . بل لأنها موغلة فى التشخص ، ولكنه تشخص موضوعى لا ذاتى ؛ بمعنى أنها مكتسبة من كونها مستنبتة من الموضوع لا من ذوق الشاعر الخاص . ومع تعدد الأجواء التى ترصدها الرؤية القصصية تعددا إلى مالانهاية ، يتعدد تشخص اللغة المستعملة ويتغير إلى مالا نهاية . ولهذا تنزلق من بين أصابع من يحاول رصدها وتصنيفها . بعكس ما إذا كانت نابعة من ذوق الشاعر الذى يمكن حصره مهما تلون وتخالف . ولهذا نجد قاموسه اللغوى مستمدا من قاموس الشارع كما هو مستمد من قاموس الصوفية أو من قاموس القرآن والتوراة أو من قاموس الفلسفة أو السياسة أو التاريخ أو القصص الشعبى ... الخ . وهذا واضح فى أية صفحة من صفحات دواوينه ، بحيث لا نحتاج فيه إلى التمثيل .

ومن الجلى أن هذا الاتساع فى القاموس الشعرى راجع إلى الرؤية القصصية التى تدرك موضوعها كما قلنا متمثلا فى أحداث تفعلها شخصيات . ومن البديهيات أن الحوار فى القصة ينبغى أن يكون مستنبتا من طبيعة الشخصيات لا من القاص نفسه ، ومن أشد العيوب وضوحا أن يكون القصاص هو المتكلم ، واضعا كلامه على لسان شخصياته . ويتحاشى **صلاح** هذا العيب ، شأن القصاص المجيد . ولكنه يمتاز عنه بكونه شاعرا : الألفاظ هى كيانه وهى وجوده . وهى لعبته أيضا ؛ ولهذا تجمع ألفاظه بين موضوعية الشخصيات وبين ذاتية الشاعر فى اندماج يجعلك تحس بأن قائل (وشربت شايا فى الطريق) هو **صلاح عبد الصبور** فى لحظة ضياع ، وقائل (وجه حبيبى خيمة من نور) هو **صلاح عبد الصبور** فى لحظة هوفيها داود النبى ، وقائل (بنى فلان واعتلى وشيد القلاع .. وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع ... الخ) هو

أيضا **صلاح عبد الصبور** جالسا على المصطبة فى قريته وحوله الرجال (واجمون .. يحكى لهم حكاية ... تجربة الحياة ... حكاية تثير فى النفوس لوعة الندم .) . وهكذا إلى مالا نهاية . أو إلى النهاية التى يحددها اتساع رقعة الشخصيات وتنويعها فى الحياة .

- ١٠ -

لا نحتاج إلى القول بأن هذه الدراسة السريعة عن الرؤية القصصية عند **صلاح عبد الصبور** لا تعنى أن صلاح قصاص ضل طريقه إلى الشعر . كما قد يخطر لبعض الناس . وإنما تعنى أن فى شعر **صلاح** جانبا تفسره ملكة الرؤية القصصية . وما زالت هناك جوانب أخرى تحتاج إلى دراسات تجلو لنا ملكات متعددة اتكأ عليها صلاح فى شعره . هناك دراسات تنتظر من يحتشد لها ويقوم بها لتكشف لنا عن صلاح الرسام ، وصلاح الموسيقى ، وصلاح المعمارى ، وصلاح المتفلسف . ومن خماع هذه الدراسات يبرز صلاح الشاعر الإنسان الذى لم يتصدر حركة الشعر الجديد عبثا .

- ١١ -

يا صلاح ...

كان المفروض أن أكتب عن ذكرياتى معك . ولكننى هربت من مواجهة الشجن الذى تستثيره الذكريات إلى هذه الجولة فى بعض أشعارك . فهل أفلحت فى الفرار من الشجن ؟ لا أرى أننى أفلحت ؛ ففى كل قصيدة ، وفى كل بيت ، أتمثلك محدثا أو سامعا ، ضاحكا أو مجادلا ، وعيناك الباسمتان فى حزن ، أو الحزينتان فى سخرية ، تطلان علىّ من كل صفحة من صفحات دواوينك . وحتى هنا الكلام الذى كتبت ليس إلا بعض ما كنا نلوكه – نحن أعضاء الجمعية الأدبية المصرية – فى أمسياتنا :

متعذبين كآلهة
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت .

وهل كنت أستطيع أن أهرب إلى شعرك من شجن الذكريات . فما شعرك إلا أنت . كل كلمة فيه هى نبضك ، وكل همسة أو صرخة فيه هى صدى لموقف من مواقفك . فقد عشت بالكلمة ، ومت بالكلمة . وخلدت بالكلمة .

هوامش وتعليقات :

(١) له قصة على الأقل منشورة فى أحد أعداد مجلة الثقافة الأخيرة . وهى الأعداد التى تعاونت الجمعية الأدبية المصرية مع لجنة التأليف والترجمة والنشر فى إصدارها . وأذكر أن من بينها قصة بعنوان الست بهية . وقد قال فى كتابه (حياتى فى الشعر) أنه حاول كتابة القصة فى أوائل الخمسينيات .

(٢) كما يحدث عند تحويل عمل قصصى إلى عمل إذاعى أو سينمائى أو مسرحى .

(٣) على أن يفهم من الرؤية العقلية والفكر والوجدان معا . حيث إن كليهما نشاط فى المخ .

(٤) . (٥) الشعر العربى المعاصر صفحة ٢٧٩ .

(٦) ديوان الناس فى بلادى صفحة ٣٦ من المجلد الأول من الأعمال الكاملة .

(٧) ديوان : أين المفر . ص ١٦٢ (طبعة ثانية) .

(٨) ديوان أقول لكم . ص ١٤٨ (الأعمال الكاملة) .

(٩) قصيدة (رسالة إلى صديقة) . من ديوان الناس فى بلادى ص ٧٨ (الأعمال الكاملة) .

(١٠) ديوان : تأملات فى زمن جريح ص ٣٥٣ (الأعمال الكاملة) .

(١١) قصائد الرحلة – الوافد الجديد – الإله الصغير – الأطلال .

(١٢) ديوان الناس فى بلادى صفحة ٢٣ .

(١٣) نفس المصدر صفحة ٤٤ .

(١٤) نفسه ص ١٨ .

(١٥) نسخة الديوان الموجودة تحت يدى الآن هى المطبوعة ضمن الأعمال الكاملة التى نشرتها دار العودة فى بيروت . ولكننى أجزم بأن الطبعة الأولى من الديوان تضم أكثر من هذا العدد . قد سقطت من طبعة الأعمال الكاملة قصيدة واحدة على الأقل هى (عودة ذى الوجه الكئيب) .

(١٦) عاش أبو الشاعر نيفا وعشرين سنة بعد نشر هذه القصيدة .

(١٧) هذا ما قيل عند نشر القصيدة فى الديوان . ولكننى أذكر أنها نظمت تعبيرا عن موقف سياسى داخلى صرعت فيه الديمقراطية على أيدى بعض الحكام .

(١٨) ديوان الناس فى بلادى صفحة ٥٤ .

(١٩) ديوان الإبحار فى الذاكرة . ص ١٩ .

(٢٠) نفسه ص ٩٧ .

(٢١) إذا جردت المقطع من الأوصاف وقصرته على الأفعال أصبح كالآتى [كانت تدعونى ، وأناديها ، وتلاقينا ، وتعارفنا ، وتحسس كل منا ألوان الآخر ، وتقاسمنا الأسماء ، وتفرقنا] ويمكن مقارنته حينئذ ببيت شوقى المشهور :

نظرة فابتسامة فسلام   فكلام فموعد فلقاء

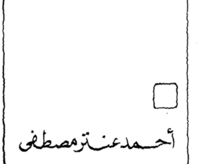
وفى رأيى أن نتيجة المقارنة فى صالح صلاح عبد الصبور .

(٢٢) من قصيدة (تكرارية) ديوان : الإبحار فى الذاكرة ص ٦٩ .

قمة الصدق هى الصدق مع النفس . ومعناه أن يدرك الإنسان وجوده ويعيه ، وأن يعرف مكانه من الحياة ، وأن يتحمل دوره وعبء وجوده فى الحياة رغم ما قد يكون من قسوته وثقله .

حياتى فى الشعر

الحس الساخر في شعر صلاح عبد الصبور



فى مقال بعنوان «كتابان تعلمت منهما» ضمن سلسلة مقالات نشرها الشاعر الراحل تحت عنوان «مشارف الخمسين» بمجلة الدوحة القطرية . كتب صلاح عبد الصبور عن تأثره بأبى العلاء المعرى :

(.. وحين قرأت أبا العلاء محا من فؤادى كل ما عداه . فكأنه ختم عليه ألا يحل به سواه . وأدركت أنى لو عشت فى زمانه لحرصت على أن أكون أحد تلاميذه أو خدامه . أقرب إليه طعامه ، وأقوده فى مشيته . وأميط الأذى عن ثوبه . ولعلى أجنى لقاء ذلك علماً أو أدباً أو خلقا ..)[1]

ولقد صحب الشاعر الراحل أبا العلاء زمناً طويلاً ، وأدمن النظر فى آثاره ولزومياته ، وظلت الطبعة القديمة التى اقتناها من اللزوميات تدعوه من حين لآخر وتغريه بالرجوع إليها .. (.. كثيراً ما أعود إلى أبى العلاء عندما ينتابنى الحنين إلى صوته الوادع الكسير..) .[2]

وقد كان عطاء أبى العلاء وفيراً ، أخذ منه الشاعر فيما أخذ ذلك الولع بالحكمة ، وغذا فيه أبو العلاء نزعة التأمل حتى غزته هموم كونية صبغت شعره فى جانب كبير منه بطابع فلسفى ، وتسلل الحزن إلى قصائده سافراً حينا . أو تحت قناع شفيف من التهكم الساخر حيناً آخر .

والدارس لآثار صلاح عبد الصبور الشعرية ، وبعض كتاباته النثرية . لا بد أن تستوقفه أو تسترعى انتباهه تلك الروح النقادة الساخرة ، التى يعلق بها من حين لآخر على موقف أو حدث بما يشكل رؤية فكرية فى قالب شعرى نافذ حتى حين يطالعنا أحيانا بفكاهة عارضة فإنها تكون «فكاهة أسيانة» على حد تعبيره ، إذ إن هذه الفكاهة ليست بقصد الإضحاك ، بل تتجاوز ذلك إلى ما تثيره من تفكير يبعث على المقارنة والتصحيح والتأمل ، إنها فكاهة تكد الذهن . وتطلقه من ركوده وتبعث فيه جمرة التساؤل الطموح ، إنه فى ذلك يضع نفسه على أرضية أستاذه المعرى الذى يقول عنه عمر فروخ :

(.. والمعرى قدير فى التهكم والنقد مما يجعله أقرب إلى الأدباء منه إلى الفلاسفة .ويكاد يكون هذا التهكم شائعاً فى أكثر لزومياته . وأكثر تهكم المعرى على العادات السائدة والعقائد الموروثة . وعلى رجال السياسة والإدارة ، ولم ينج منه واضعو الشرائع ..)[3]

حين نحاول تقصى روح التهكم الساخر فى شعر صلاح عبد الصبور تطالعنا نماذج كثيرة من (فكاهاته الأسيانة) .. فى ديوانه الأول (الناس فى بلادى) نجد هذا البيت الساخر :

وفى الجحيم دُحرجت روحُ فلان

نجد تلك الفكاهة الدامعة تعقيبا على هذا (الفلان) الذى :

بنى فلانٌ واعتلى وشيد القلاعْ
وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماعْ
وفى مساءٍ واهن الأصداء جاءه عزريلْ
يحمل بين إصبعيه دفتراً صغير
ومدّ عزريلُ عصاه .
بسر حرفى «كن» ، بسر لفظ «كان»

...وفى الجحيم دحرجت روحُ فلان[٤]

إنها نهاية المطاف . إن استعمال الفعل (دحرج) وبناءه للمجهول ، وذلك التنكير الساخر باستعمال لفظ (فلان) الذى شيد وبنى دحرجت ، أو دُحرجت روحه إلى الجحيم فى لحظة مصيرية أرادتها المشيئة الإلهية ، شئ يبعث فى النفوس ابتساماً شاحباً .

وإذا كان الشاعر فى ديوانه الثانى **«أقول لكم»** يسخر من الوعاظ مثيرى الدموع ببضاعتهم المشجية ـ إذا كان يسخر منهم بتعبير دارج :

وقفتُ أمامكم بالسوقِ كىْ أحيا ، وأحييكمْ

لا أبكى ، وأبكيكمْ

وما غنيتُ بالموتى لأصنع من جماجمهمْ

عمامة وعظ .

ـ إذا كان هنا يسخر بأسلوب مباشر وصورةٍ شائعة ، فإنه فى موضع آخر من نفس القصيدة ونفس الديوان يتخذ من أساليب بلاغية ، كالكناية والتورية . أداة للتفنن فى إبداء موقفه المتهكم الساخر . فى مقطع (من أنا)[٥] يقول :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستغتفرون لى التقصيرَ.. ما كنتُ أبا الطيبْ

ولم أوهب كهذا الفارسِ العملاق أن أقتنص المعنى

ولستُ أنا الحكيم رهين محبسه بلا أربِ

(لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيتُ من سغبِ)

ولستُ أنا الأمير يعيش فى قصرٍ بحضن النيل

يناغيه مغنيه

وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه

....

لن نقف عند البيت (لأنى لو قعدت بمحبسى لقضيتُ من سغب) ؛ فالتهكم الذى فيه لا يخفى . ولكن لا أستطيع الفكاك من فكرةٍ ملحاح لا أستطيع أن أقرأ هذه الأبيات إلا فى ضوئها ، وهى تلقى إشعاعاً على (الأسلوب الفنى للسخرية) فى هذا الموضع .. لا أظن أن **صلاح عبد الصبور** يقصد (بالفارس العملاق) فى البيت الثالث إلا **العقاد** . وهو يورى فلا يقصد حكيم المعرة حين يقول (الحكيم رهين محبسه) ، بل يعنى أستاذنا **الدكتور طه حسين** .ذلك أن أمير الشعراء **أحمد شوقى ومحمد عبد الوهاب** هما المقصودان بالأبيات الأخيرة فى هذا المقطع . يقودنى إلى هذا التفسير أن **شوقى** كان خصماً قوياً **لصلاح عبد الصبور** فى معركة الشعر الجديد التى احتدمت فى أوائل الستينيات . كان شوقى خصماً بما أرساه ورسخه من عمود الشعر الكلاسيكى . إنه على حد تعبير **صلاح عبد الصبور** (معبد شوقى الذى كانت قوائمه من الحجر الصوان)[٦] . فإذا كان **صلاح عبد الصبور** فى معركته التى قاتل فيها ببسالة يعرض **بشوقى** الذى توفى سنة **١٩٣٢** فما يمنعه من أن يعرض بهذين العملاقين اللذين تصدى له أولهما وأنكره ثانيهما ؟

هذه القصيدة ، التى نحن بصددها ، وردت فى ديوان (**أقول لكم**) ، **الصادر عام ١٩٦١ ،أى فى إبان المعركة بينه وبين العقاد**. وكان الموقف بينهما شديد اللدادة .

يقول **صلاح عبد الصبور** : (لقد تبادلنا الكتابة ـ العقاد وأنا ـ على صفحات الصحف ، وكان يصطنع فى الرد على لهجة السخرية والتهوين ، وهى خصلة من خصاله القلمية . إذ إنه كان يبدأ دائماً بالتهوين من شأن خصمه . أما فى المحافل الأدبية فقد كان يصر على عدم وجودى كشاعر . وكنت أتلقى هذه المبادرة ضاحكاً . ولا أريد أن أفسد صورته فى نفسى ..)[٧]

أما عن الموقف بينه وبين **الدكتور طه حسين** فقد كان ..(كنت تلميذ طه حسين فى الجامعة ، وكان من خصاله ـ يرحمه الله ـ أن يقرب إليه من يهمسون فى أذنه . وقد همس أحدهم فى أذنه حين كتبت بعد سنوات من تخرجى كتابى (ماذا يبقى منهم للتاريخ) أننى هاجمته فى هذا الكتاب . ولما كان رحمه الله **«مستطيعا بغيره»** ـ كما قال **أبو العلاء المعرى** ـ فإنه لم يتحقق من صحة ما همس به أحدهم فى أذنه . وظلت علاقتنا بين التجاهل والمجاملة حتى مات ..)[٨]

من هنا ، والموقف هكذا بين **هؤلاء الأقطاب** ، نرى أن الفارس العملاق المقصود فى هذا المقطع هو **العقاد** ، وليس **أبا الطيب** كما يتبادر للوهلة الأولى .

وما دام أسلوب **العقاد** ـ رحمه الله ـ التهوين والإقلال من الخصم فليوجعه الشاعر المجدد بعدم النص على اسمه ، مستعملا الأساليب البلاغية من كناية وتورية ، وليضم إليه **شوقى وطه حسين** ، مادام الأخير يتجاهله . ولنلاحظ حديثه عن العملاقين ومابه من روح تشبه إلى حد كبير ما يترقرق خلال النص الشعرى الذى أوردناه . والذى يختتمه الشاعر بسخرية ، وكأنه يصرخ بهم (**خذونى معكم إلى قمة المجد..** والتاريخ) :

وقفت أمامكم بالسوق ياأهلى ...

شفيعى أنتمو للشيخ ؛ هذا الأبد الموهوب

لكى يحفظ فى واعية الأيام

اسما ساذجاً للغاية

بجنب (الفارس العملاق) ؛

والشيخ الضرير ؛

وحامل الراية

وإذا كانت السخرية هنا معبرة عن موقف الشاعر الفكرى فى معركته مع هؤلاء العمالقة ، **فإنه يطيب لصلاح عبد الصبور فى موقف آخر** أن يعرض بشوقى ،ساخراً من صياغته وفكره وبيته الرومانسى ، مؤكداً تجاوز إيقاع الحياة الموار لهذا الملل الرتيب

نــظــرةٌ فــابــتــســامــةٌ فسلامٌ
فــكلام فموعــد فــلــقــاء

فى تهكم فنى – إن صح هذا التعبير – يسخر **صلاح عبد الصبور** من هذه التضاريس الغرامية فى علاقة الحب :

الحب يا رفيقتى قد كان

فى أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

«نظرةٌ . فابتسامةٌ . فسلامٌ

فكلامٌ . فموعدٌ . فلقاءُ .

اليوم ياعجائب الزمان

قد يلتقى فى الحب عاشقان

من قبل أن يبتسما(٩) »

فى ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يتخذ النضج الفنى عند الشاعر شكل قصيدة القناع التى كانت مدخل الشاعر إلى عالم الدراما الشعرية ، على حد تعبيره .(١٠) **وفى قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»** نرى صورة فلسفية ساخرة لهذا (الملك المجنون) . الذى سقط من حالق كما يسقط البهلوان من قمة الكون فى الشبكة)(١١) ولعل روح التهكم تتجلى أوضح ما تكون فى المقطع الخامس من هذه القصيدة . الذى يبدأ على هذا النحو :(١٢)

مات الملك الغازى
مات الملك الصالح
صاحت أبواق مدينتنا صيحاً ملهوفا
وقف الشعراء أمام الباب صفوفا
وتدحرجت الأبيات ألوفا
تبكى الملك الطاهر حتى فى الموت
وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

ليست هناك صورة تفيض بالسخرية والتنديد بالامتهان مثل صورة هؤلاء الشعراء وقوفا أمام الباب الملكى صفوفا . وثانية تأتى اللفظة المضحكة (وتدحرجت) لتعبر عن قيمة هذا الشعر ونوعيته . ويستمر هذا المقطع الساخر إلى أن تتململ أفاعى الملل فى نفس الملك العجيب :

ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى قافية الميم

....

لقد تقصى كثير من الدارسين تأثير أبى العلاء فى فكر صلاح عبد الصبور وشعره . وكلهم حاصرتهم الروح الجادة وصرامة الفكر لدى الشاعرين . يقول د . لويس عوض :(١٣)

(.. كذلك يشترك **صلاح عبد الصبور والمعرى** فى اعتبار حادث الميلاد النكبة الأولى ، إذا كان حادث الموت هو **النكبة الثانية** ، حين يقول **المعرى** عن ميلاده إنه جناية (هذا جناه أبى علىّ / وما جنيت على أحد) . ولكن بينما نجد أن **المعرى** يبنى تشاؤمه على أسباب موضوعية . صحيحة أو باطلة . منها حقيقة الزوال . ومنها سوء ظنه بطبيعة الإنسان ودوافعه ونوازعه ، ومنها تشككه فى إمكان اليقين . نجد أن **صلاح عبد الصبور** يبنى تشاؤمه على شئ آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف ، يبنى تشاؤمه على امتناع (الوصول) أو على ما يمكن أن نسميه الطلاق البائن بين الأرض والسماء ..)

ولم يلتفت الدارسون إلى أن هذه الروح التشاؤمية التى سرت فى شعر **صلاح عبد الصبور** ، **تأثراً بأبى العلاء** ، تسرب معها هذا الحس الساخر الذى كان يتمتع به حكيم المعرة . بل إننا نرى ظلالاً من أبياته مثل :

إذا كان جسمى للتراب أكيلة
فكيف يسر النفس أنّى بادنُ ؟

أو :

يدٌ بخمس مئينٍ عسجدٍ فديت
ما بالها قطعت فى نصف دينارِ

أو :

زيادة الجسم عنّت جسم حامله
إلى التراب . وزادت حافراً تعبا

هذه الروح نجدها فى شعر **صلاح عبد الصبور** . وهى وإن تسربت إلى الشاعر من خلال إعجابه المتزايد باللزوميات وشغفه بقراءتها ، إلا أنها غذتها خبرة ثقافية وحياتية عكست عليها الكثير من روح الدعابة عند شاعرنا الراحل .

إن قراءةً سريعة لقصيدةً **حكاية المغنى الحزين**(١٤) بشكلها المتقاطع وعناوينها الفرعية المتداخلة ، ومحاولة الشاعر المخلصة لخلق شكل درامى – إلى حد ما – لقصيدته **تلك – إن قراءة** سريعة لمثل هذه القصيدة تضعنا على أعتاب (**الكوميديا السوداء**) **عند صلاح عبد الصبور** ، تلك التى بلغت ذروتها فى مسرحية «**مسافر ليل**» .. يقف الشاعر فى هذه القصيدة مغنياً حزينا بين يدى : (**عصبة الأماجد . الأشاوس . الأحامد ، الأحاسن**) ولا يخفى ما فى صيغة هذا الجمع ، وما فى تلك الصفات ، من استخفاف . يرد هذا فى مقطع بعنوان (**عود لى ما جرى فى ذلك المساء**) ، يبلغ الشاعر فيه ذروة التهكم والسخرية والاستخفاف . يقول :

فى ذلك المساء
يا سادتى الأماجد ، الأشاوس ، الأحامد ، الأحاسن
يا زينة المدائن
يا أنجم السارى
مفرقين فى البلاط تزدادون روعةً وحسنا

فإن تجمعتم
فنور كل كوكب يخامر النور الذى يبثه رفيقه
ولا يذوب فيه
(أقولها صدقاً ، ولا أزيد فيه ..)
...
الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما
أنبلكم ، وما أشجعكم ، وما
أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات والسمات ..
وباختصار
أنتم هدية السماء للتراب الآدمى ،
نحن حفنة الأموات
وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالاً من الفنانين
«ليس على الله بمستنكر
أن يجمع العالم فى عشرين»
...
أقولها صدقا . ولا أزيد فيه
أقسم بالموتى الذين يخبشون تحت جلدى .
....

القارئ لهذا المقطع من القصيدة يحس بأزمة هذا المغنى الحزين الذى يرى الحقيقة ولا يعبر إلا بضدها . مؤكدا أنه (يقولها صدقاً !! ولا يزيد فيه) صيغة ما أعظم ما أفعل ما أنبل .. ثم هذا التداعى الموسيقى الصوتى (التعمير ـ التدمير ـ التحبير ـ التسطير) ، (التخريب . التجريب . التدريب ... الخ)

ثم هذه السخرية الذكية من خلال بيت أبى نواس الشهير وتضمينه تضميناً جديدا[١٥] .

إن أزمة هذا المغنى الحزين ، التى تجلت فى المقطع الأخير (اعتراف تأخر عن أوانه) :

كنت أحس سادتى الفرسان
أنكمو أكفان
وكان هذا سر حزنى

هى الوجه الآخر للعملة . وليس التهكم والسخرية والاستخفاف إلا قناعاً شفيفا (لحزنٍ لا يفنى ولا يستحدث ..) وهو نفس التهكم الذى يطالعنا عند أبى العلاء . والذى يقول عنه **عمر فروخ**[١٦] .

(.. على أن هذا التهكم ليس من الهزل والتعريض ، بل من الإصابة فى المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح ، وبين المعقول وغير المعقول ، وتهكمه لا يبعث على الضحك بل على التفكير . إنه الحقيقة المرة نفسها ، مسوقة فى قالب شعرى . ولا ريب فى أن فهم تهكمه يحتاج إلى ثقافة واطلاع حتى تدرك موضع النكته منه ..)

* * *

فى مسرح **شيكسبير** تطالعنا صورٌ شتى لبلاط الأمراء والملوك بما فيها من إغراءات ومؤامرات ودسائس وأحقاد وطموحات وتردد ، فى (**هملت**) و (**الملك لير**) و (**ماكبث**) . وكم هى قاتمةٌ تلك الصورة ، وفى شعر **صلاح عبد الصبور** ومسرحه نرى نقيضها . إن البلاط ورجاله هنا يثيران السخرية والفكاهة التى تدمى (ذكاء القلب المتألم) ، فهو يتهكم دائماً على البلاط ورجاله . فى «**حكاية المغنى الحزين**» يقول على لسان المغنى :

وموقفى يا سادتى فى آخر الممر
أربعة نحن من الصحاب
مهرج البلاط ، والمؤرخ الرسمى ، والعراف ، والمغنى
وكلنا بدون أسماء ولا سيوف
وكلنا مؤجر بالقطعة
ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف
من خزنة السلطان
وبيننا صداقة عميقة . كالفجوة[١٧]

وفى «**مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**» :

قصر أبى فى غابة التنين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين[١٨]

ومن هؤلاء الرسام عشيق الملكة ، والشاعر الذى لن يسكت حتى يفنى قافية الميم . ولنا وقفة ـ بعد قليل ـ عند البلاط فى مسرحيته (**بعد أن يموت الملك** ..) .

ويقودنا ذلك إلى الحس الساخر فى مسرح **صلاح عبد الصبور** . ولما كان (المسرح لا يكتب إلا شعراً ..)[١٩] ـ على حد تعبير الشاعر ، و (الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح ..)[٢٠] فقد جاءت (**مأساة الحلاج**) مسرحية الشاعر الأولى ، معبرة عن الإيمان العظيم بالكلمة ، طارحة خلال عرضها لعذاب الحلاج ، عذاب المفكرين وحيرتهم بين السيف والكلمة . وعلى الرغم من أن المسرحية مأساة تنتهى بصلب الصوفى العظيم ، إلا أننا من خلال بعض مواقفها نتعرف على ذلك الحس الساخر الذى يعمق الإحساس بثقل المأساة ، ويعرى من خلال التناقض الحاد بين الساخر والحزين فى نفس الشاعر تلك المرارة التى تخلفها هذه المحاكمة الطاغية فى ختام المسرحية .

فى المنظر الأول من المسرحية يلتقى التاجر والفلاح والواعظ فى ساحة من ساحات بغداد . وبعد تسكع قصير يقفون أمام الشيخ المصلوب ، ويدفعهم الفضول إلى سؤال المارة عن قصته . ولكل منهم

وجهة نظره فى الإفادة من الإجابة : (٢١) .

التاجر : نعم . فقد يكون أمره حكاية طريفة
أقصها لزوجتى حين أعود فى المساء
فهى تحب أطباق الحديث فى موائد العشاء

الفلاح : أما أنا فإننى فضولى بطبعى
كأننى قعيدة بلهاء
وكلما نويت أن أكف عن فضولى
يغلبنى طبعى على تطبعى

الواعظ : وحبذا لو كان فى حكايته
موعظة وعبرة
فإن ذهنى مجدبٌ عن ابتكار قصةٍ ملائمة
تشد لهفةَالجمهور
أجعلها فى الجمعة القادمة
موعظتى فى مجلس المنصور

هؤلاء الثلاثة يدفع بهم الشاعر إلى المسرح من آن لآخر معلقين فى برود وحماقة لا تخلو من دلالة الإدانة . بل إن الشاعر يسخر من خلالهم بتلك النماذج على شاكلتهم . مدينا مواقفهم . إنهم لا يختلفون عن السواد الأعظم الذى قال فيه شوقى بإجمال (خلق السواد مضللا وجهولا) ، والذى يسخر منه صلاح عبد الصبور ومن روح القطيع حين يقول على لسان المجموعة :

المجموعة : صفونا صفاً صفا
الأجهر صوتاً والأطول
وضعوه فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
وضعوه فى الصف الثانى
أعطوا كلا منا ديناراً من ذهب قانى
قالوا : صيحوا .. زنديق كافر
صحنا : زنديق .. كافر
قالوا : صيحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
قالوا : امضوا .. فمضينا
الأجهر صوتاً والأطول
يمضى فى الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى
يمضى فى الصف الثانى

وفى المنظر الثالث من الفصل الأول ، وبعد ثرثرة ولغط من الثلاثى : التاجر والفلاح والواعظ ، وحين يظهر الحلاج بندائه : إلى إلى يا غرباء ـ(٢٣) يتساءل التاجر : من هذا الشيخ :

الفلاح : يهذى ـ فيما يزعم ـ لله
شيخ مجذوب كم نلقى أمثاله
فى سوق الشحاذين

التاجر : هيا نذهب
فلقد خلفت ابنى فى دكانى
وهو ضعيف العقل
إن جاءته جارية حسناء
أعطاها ما قيمته خمس قطع
بثلاث أو أربع

الفلاح : وأنا قد بعت الحنطةَ فى السوق اليوم
وأريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد
بالمال سليما قبل الليل
لو أبطأتَ لقادتنى رجلاى
للخمارة ، حيث أذيب نقودى
فى كأس . أو أدفنها فى تكة سروال

لا تخلو هذه الأبيات من تهكم وسخرية . وهنا ، وبذكاء شديد ، يلتقط الشاعر الفنان هذه الفكاهة ويصعدها دراميا ، فيقول على لسان الواعظ :

الواعظ : جازاك الله لما قلته
قد ألهمنى عظة الأسبوع القادم
ما أحلاها من موعظة مسبوكة
عن فلاح باع الحنطة فى السوق
أغواه الشيطان
فزنا بالمال .. وعاد ليلقى الصبيةَ جوعى
فبكى ..و..و
وسيلهمنى الله الباقى
وسأجعل عبرتها ونهايتها
احذر كيد النسوان

بل إننا نرى ذروة هذه المأساة تتجسد فى موقف عابر فى أثناء وجود الحلاج فى السجن ، فالحلاج يستصرخ ربه :

الحلاج : نوراً يا صاحب هذا البيت

السجين الثانى : اطلب من حارسنا الطيب مصباحاً أو شمعه(٢٤)

.... ثم تأتى المحاكمة الهزلية التى لا نطيل فى الوقوف عندها أو سردها ، ولكن نذكر القارئ بحوار أبى عمر الحمادى وابن سليمان فى صدر المنظر الثانى من الفصل الثانى .ولعل ما بهذا المنظر من حس ساخر وتهكم هو الذى حدا بناقد مثل جلال العشرى إلى أن يقول :

إننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكوميدى بحق . تراجيديا إنسان يموت ، ومهزلة قضاة يجدلون من أحكام الشرع حبل المشنقة ؛ إنهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان ..)(٢٥) .

وفى «ليلى والمجنون» يتهكم «حسان» على أفكار «سعيد» :[٢٦]

حسان : ستظل مريضا بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب
كارثة لا أسلوب لها
ولقد تنسى عندئذ حين توزع ريح الكارثة المجنونة
نار النكبة كبطاقات الأعياد
أن تنقذ بضع قصاصات من شعرك
ولقد تتوسد كومته قدما الجلاد
وهو يدحرج فى أسلوب همجى
هذا الرأس العامر بالأسلوب

وهكذا يعود فيستخدم الفعل (يدحرج) ، ويأتى التعليق الساخر أو الدعابة ذات الدلالة مرة ثانية من زياد ، (حيث يتحدثون عن خشبة المسرح) :

سعيد : لكنى لا أرضى يا أستاذ
فأنا لم أعل الخشبة قط

زياد : لا تفزع ..
فستدخل فيها حين تموت
أو تعلوها إذ تشنق[٢٧]

ولن نتقصى فى المسرحية – حتى لا نطيل – تلك المواضع التى تنم عن روح نقادة ساخرة . ولكنا نكتفى بأن نشير إلى الأسلوب الساخر الذى صاغ به الشاعر (الخبر النثرى) الذى يقرأه زياد فى جريدة من الجرائد[٢٨] . ودلالة هذا الخبر وتعليق الأستاذ عليه . كذلك لا يفوتنا أن نلم سريعا بتلك الحوارية بين زياد وسعيد فى بداية المنظر الثانى فى الفصل الثانى من المسرحية . بعد أن يترنم سعيد ببيت إليوت :

حسان : مامعناه

سعيد : معناه أن العاهرةَ العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل

زياد : معناه أيضا
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى فى العهر

أما «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر»[٢٩] – وقد ظهرا معاً – فقد قال عنهما الدكتور لويس عوض : بين المسرحيتين وحدة من نوع ما : وحدة فى المنهج والأسلوب ، ووحدة فى اللحظة الشعرية أو فى (الجو) . برغم أن إحداهما ملهاة والأخرى مأساة . ثم يقول – وهذا ما يعنينا هنا – «فصلاح عبد الصبور يعبس حين يضحك ، وهو أيضا قادر على الضحك وسط ظلام المآسى[٣٠]»

ولن نقف عند مسافر ليل ، فهى كلها كوميديا سوداء . إن عامل التذاكر (علوان بن زهوان بن سلطان) عشرى السترة هو الإسكندر وهتلر وجونسون الذى يواجه عبده بن عبد الله أبو عابد وعباد من أسر عبدون ، ويالها من مواجهة تبعث على الأسى والسخرية .

نكتفى – ونحن نعرض لهذه المسرحية – أن نثبت صدر التذييل الذى كتبه الشاعر عن معالجته لها . يقول صلاح عبد الصبور :

.. لو كان لى أن أخرج هذه المسرحية – وهذا فرض سأعود إليه فيما بعد – لقدمتها فى إطار من (الفارْس) . إذ إننى أريد للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكا ، وأن يشفق على الراكب ضاحكا ، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكا كذلك ..

.. فلست أريد فى هذه المسرحية أن أقدم أشخاصا بقاماتهم الصحيحة السليمة ، ولكنى أريد أن أقدم نماذج من البشرية . واتخاذ النموذج أساساً للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد . تماماً مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها نموذجاً يواجه نموذجاً آخر . فتكشف بهذا التجريد لب التناقض ..[٣١]

رأينا كيف استطاع صلاح عبد الصبور بحسه الساخر أن يبتدع (الفكاهة الأسيانة) من خلال الموقف المسرحى أو الدعابة العابرة ذات الدلالة المؤثرة ، كموقف السجين والحلاج ، وتعليقات التاجر والواعظ والفلاح ، أو سخرية زياد وحسان وسعيد . وفى شعره ومسرحه تطالعنا أحياناً صور كاريكاتورية للعالم من خلال أقنعة . فمنذ أن كتب قصيدة «الظل والصليب» وجاء فيها :

ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس[٣٢]

–كتب بعد ذلك قصيدة (القناع) التى يرى فيها العالم من خلال حلم الملك عجيب بن الخصيب مرة :

حين رأيت رأى العين طائراً برأس قرد
وحين أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار
....
رأيت فى المنام أننى أقود عربة
تجرها ست من المهارى
تجوب بى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطاً ..[٣٣]

إلى آخر الحلم .

أو من خلال الصوفى بشر الحافى مرة ثانية :

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى
فمشى بينهما الإنسان الثعلب
عجبا .. زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب ..[٣٤]

على أن هذا العالم أقرب إلى الكاريكاتير فى تصويره منه إلى الكابوس . ويتجلى ذلك فى قصيدته «حديث فى مقهى » :

أمضى عندئذ أتسكع فى الطرقات
أتتبع أجساد النسوة
أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه
حتى يتعلق فى هذا الظهر
أو هذا النهد يطير ليعلو هذا الخصر
(وأعيد بناء الكون ..) (٣٥)

إنه تشكيل جديد ، يولع به الشاعر حين يريد (إعادة بناء الكون) سأماً منه ومللا . ولا يخفى ما فى هذا التعبير من استخفاف وتندر .

وهذا التشكيل الكاريكاتورى يدعونا أن نقف عند بعض الشخصيات فى مسرح **صلاح عبد الصبور** . إنه يجيد رسم شخصيات مسرحه بعامة . ويتفنن فى حذق بالغ فى استظهار أبعاد شخصياته المرحة بصفة خاصة . إننا نستطيع أن نرى أنماطاً ونماذج فى شعر **صلاح عبد الصبور** ومسرحه . تصادفنا فى شخصيات (الشاعر . والدرويش . والمنافق . والجلاد . والملك . والخياط ... الخ) .

ويكفينا هنا أن نستدل على قدرته على رسم أبعاد الشخصية المرحة بنموذج الخياط فى مسرحيته (بعد أن يموت الملك) . وقد كان الشاعر الراحل يعتز بهذه الشخصية التى ابتدعها ويعجب برسمه لها :

الخياط : دلونى يا سادتى نجوم المجد
هل أنا فى حلم أو فى يقظة
هل أنا حقا فى حضرة مولانا البدر المتجسد
تنهل عينى من رائق أنواره
ها أنذا أقرص نفسى كى أتأكد
لكن النور يعشى عينىَّ الذاهلتين

الملك (مبتسماً) : عندئذٍ فلتصفع نفسك
فلعلك تتأكد
أودعنى أصفعك أنا

الخياط (مقربا وجهه) : مولاى .. أكرم هذا الخد !

ثم يقدم الخياط لمولاه قطعة مخمل :

الخياط : مولاى .. أرسل لى صهرى خياط أمير بلاد الغرب
قطعة مخمل . ما كدت أراها حتى .. آه
كان لقاء يا مولاى .. أحسست بقلبى فى أضلاعى يتوثب
ومددت يدى فى وله كى أتلمسها لمس النسمة للأغصان
حين استرخت فوق الزغب الناعم كفاى الراعشتان
داهمنى تيار الرعدة يتغلغل فى جسمى المتلهبْ
ثم تدفق شئ فى أطراف كالدم حين تحركه الحمى وتفتح
باطنها فى خجل للامستى الحذرة
إذ نبضت فى كفىّ شعيرات دافئة تتمدد تحت الزغب الأشهب
فاشتدت بى الرعدة وانبهرت أنفاسى الحذرة
ملت إليها لأقبلها ، فانكمشت ، وهى تقول :
أنا بكر لم ألتف على ساق بشرى من قبل .

الملك : أو هذا ما قالته القطعة ؟

الخياط : هذا ما سمعته أذناى ، وحقك يامولاى
عندئذ قلت لها :
إنك أعلى قدراً من أن تلتف فى ساق بشرى
مخلوق من طين ودماء
لا يأتلف النور سوى بالنور الوضاء
وسأحملك لمولانا البدر الأنور
وجمت عندئذ ، وارتعد الزغب الناعم فى استحياء

الملك : وجمت !

الخياط : أو حقك يا مولاى ، هذا ما كان
وجمت واهتز الهدب الوسنان
ثم أجابت فى صوت خجلان :
لكن مولانا ذو تاريخ مروى فى العشق
وأنا ساذجة لا أعرف شيئا من ألعاب الخلان
قلت لها : لا تخشى شيئا ، ودعى لى هذا الشان
سيداعبك اليوم مقص الفن
يتحسن أطرافك ، ويميل على وسطك
حتى يتدور عطفاك ، ويبرز ماتحت الجلد الناعم من وهج العرق
فانسابت عندئذ فى أقدامى وهى تقول :
شكلنى أرجوك
حتى يحظى جسمى المشتاق ، وقلبى المنهوك
بملامسة الغالى فى العشاق
إذ توشك أن تمزقنى الأشواق .
لكنى جئت بها بكراً ساذجة يا مولاى
إن راقتكم فاعهد لى برعايتها حتى تنضج فى بضعة أيام

الملك : المهنة خياط
واللهجة لهجة نخاس أو قواد . (٣٦)

إن هذه الشخصية المنافقة تنضم إلى بلاط متعفن يجمع المؤرخ ـ والقاضى ، والشاعر الذى يلقن المحظيات أناشيد العشق الملكية ، والوزير ، والمنادى ، وكلها شخصيات تثير طوال الفصل الأول من المسرحية ذلك الضحك المرير ، الذى يفجره القاضى أبو عمر الحمادى وهو على منصة القضاء وبين يدى العدالة حين يخاطب ابن سليمان :

أحكى لك قصة
بالأمس لقيت صديق القاضى الهروى
وهو كما تعلم رجل مغرور بقريحته وذكائه
فسألته :

«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»

فاحتار ولم يفهم

فأعدت القول لكي لا تبقى للقاضي حجة

«ما أجدى ما يطعن من طعن عن الطعن»

فتبلد وتحمحم

كحصان ابن زبيبة عنتر..[٣٧]

إنه إحدى النماذج التي يتهكم عليها ومن خلالها الشاعر الراحل، وينتقد بسخرية عادات ومواقف لا تنجو من بصيرته النفاذة أو روحه الساخرة الناقدة.

ولم تكن هذه الروح الساخرة لتسرى فى شعر الشاعر دون نثره. فكثيرا ما تصادفنا فى عباراته النثرية، بل إننا نجده فى سلسلة «**مشارف الخمسين**». تحت عنوان (**جماعة الضحك القديم**)، يرسم صورة شخصية فذة لصديقه إبراهيم السروجى. ونجد فى هذه القطعة النثرية روحاً أقرب إلى روح **المازنى** وأسلوبه فى رسم مثل هذه الشخصيات:[٣٨]

(كان أول من قدمنى إلى عالم الضحك العقلى الصافى هو إبراهيم السروجى عليه ألف رحمة وسلام. وربما كان لا يعرف السروجى حق المعرفة إلا أنا، وعديد من الموتى، وقليل من الأحياء. كان **إبراهيم السروجى** أحد أعلام المدينة، بخفة ظله وحياته التى يختلط هزلها بجدها، أما نحن فقد عرفناه كما كان ينبغى له أن يعرف.

كنت فى الخامسة عشرة من عمرى، وكان مسعاى إليه فى دكانه، حيث كان يعمل فى صناعة السروج لحمير سادة الريف وأحصنة عربات الحنطور التى كانت هى «تاكسيات» ذلك الزمان. وكانت النكتة الأثيرة لإبراهيم حين يهل عليه أحدنا هى أن يقول:

«قوم لا خد مقاسك واصنع لك جاكته»

كان **إبراهيم السروجى** لا يعمل فى دكانه إلا ساعه أو بعض ساعة. ثم ما يلبث أن يدركه الملل، فيمد يديه إلى كتاب مطوى تحت أداة صناعته من الجلد والخيش، ويقرأ فيه حتى يهل عليه واحد من أتباعه. وفى دكان ابراهيم السروجى سمعت لأول مرة أسماء نيتشه وشوبنهاور وجون ستيوارت مل ... الخ..)

على أنه مما يلفت النظر فى شعر **صلاح عبد الصبور** موقفه من الحكمة وسخريته منها وتهكمه على مريديها. فهو فى قصيدة (**أقول لكم**) سيموت من سغب لو قعد إليها فى مجلسه.

وفى قصيدة **موت فلاح**:[٣٩]

لم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتة

لأنه لا يجد الوقتا

وفى «**ليلى والمجنون**» يسخر من أسلوب الحكمة والعنعنات. حيث يقول زياد:

زياد: عنى، عن أمى، عن جدى يرحمه الله

قال:

من نام فشف فمات

مات شهيداً، وتحول فى أعطاف الجنة مصطبة

يتكئ عليها رضوان.[٤٠]

وعلى لسان زياد أيضاً فى حديثه عن والده:

زياد: لكنى ما كنت أطيق الصبر

إذ كنت ذكياً - من يومى -

أتوقع ما سيبعثره من در

وخصوصاً إن عاوده داء كان يعاوده مرات خمسا فى اليوم

حنان: ما اسم الداء؟

زياد: داء الحكمة.[٤١]

إن التأمل والحكمة أفسدت أيامه فأوسع أهلها تهكما وسخرية. وفى (**مرثية صديق كان يضحك كثيرا**):[٤٢]

مات صديق أمس

إذ جاء إلى الحانة لم يبصر منا أحدا

أقعى فى مقعده مختوما بالبهجة

حتى انتصف الليل

لم يبصر منا أحدا

سالت من ساقيه البهجة

وارتفعت حكمته حتى مست قلبه

فتسمم بالحكمة

وفى «حكاية المغنى الحزين» اعترضته الجثة:

أنت ألم أدفنك أمس

(كانت لكهل أشيب حكيم

ومات إذ ساموه أن يغترف الحكمة بالمقلوب

إذ إنها تدحرجت من ساقه لبطنه

لرأسه، كالخوف، كالعطن..)[٤٣]

ولم تنفعه الحكمة و(**الفطانة الصفراء**). وفى «**الشعر والرماد**»[٤٤] كانت الحكمة التى سخر منها وأوسعها تهكما تأتيه بيقينها النهائى:

أعطتنى مانيلا شيئاً من حكمة مانيلا

أعطتنى أن الفم لم يخلق إلا للضحك الصافى الجذلان

أعطتنى أن العينين

مرآتان يرى فى عمقها العشاق ملامحهم

حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان

أعطتنى أن الجسم البشرى

لم يخلق إلا كى يعلن معجزته
فى إيقاع الرقص الفرحان
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان
بعد أن انعقد الفمُ بضلالات الحكمة والحزنِ
وأرخى ستر القلق الكابى فى نافذة العينين
وتصلب جسمى فى تابوت العادة والخوف
بعد أن احترقت أو كادت بهجة عمرى
إذ رمت الأيام رماد حياتى فى شعرى
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان ..

....

....

إن إحساس **صلاح عبد الصبور** المرهف بالواقع . ووعيه الدائم به . واستعداده الطبيعى للتأمل ، كل ذلك جعل إحساسه حاداً بالمفارقة . وقد استطاع ببصيرته النافذة . وأسلوبه الناقد . وحسه الساخر . أن يتقصى كثيراً من أبعاد النفس البشرية . معبراً عنها فى صدق وشفافية . يلتقى فى هذه الميزة ـ الحس الساخر اللاذع ـ فضلاً عن أبى العلاء بكاتب أسبانيا العظيم سيرفانتس . الذى يقول عنه **بريتون راسكو** :[٤٥]

(..ثمة أناس فطروا على النظر إلى الأشياء فى ضوء من الفكاهة الضاحكة ؛ **أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت** فى ثوب من الانفعالات المفجعة ، أو فى فن من العواطف الرقيقة المجنحة . وهذا ليس معناه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات إحساساً عميقا ؛ إذ أنهم فى الحقيقة يحسون الانفعالات أحيانا إحساساً **يبلغ من قوته وحدته ألا ينقذهم من عواقبه إلا أن يضحكوا ؛ لا أن** يضحكوا ذلك الضحك الهستيرى . ولكن ذلك الضحك اللطيف الساخر . الذى يتيح لهم فرجاً مما فى أعماقهم من ضيق ..)

وقد كان صلاح عبد الصبور واحداً من هؤلاء العظام .

هوامش :

(١) مشارف الخمسين . مجلة الدوحة قطر
(٢) نفس المصدر
(٣) حكيم المعرة . عمر فروخ . مطبعة الكشاف . بيروت ١٩٤٤ ص ١٨
(٤) ديوان (الناس فى بلادى) دار العودة . بيروت . طبعة ثالثة١٩٧٣ ص ٣١
(٥) ديوان (أقول لكم) دار الآداب . بيروت طبعة ثالثة ١٩٦٩ ص ٧٧
(٦) مشارف الخمسين . الأربعة الكبار ـ مجلة الدوحة . قطر
(٧) مجلة (المجلة ـ الشرق الأوسط) العدد ٣٥ . فى ١١/١٠/٨٠ ص ٦٦
(٨) نفس المصدر
(٩) قصيدة (الحب فى هذا الزمان) ـ ديوان (أحلام الفارس القديم) . دار الآداب . بيروت طبعة ثانية ص ٤٠
(١٠) حياتى فى الشعر ـ دار اقرأ ١٩٨١ ـص ١٤٣
(١١) نفس المصدر ص ١٤٢
(١٢) مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ـ ديوان أحلام الفارس القديم . ص ٨٩
(١٣) د . لويس عوض : الثورة والأدب ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .ص ١٠٨
(١٤) ديوان(تأملات فى زمن جريح) ـ دار العودة ، بيروت ١٩٧١
(١٥) يقول أبو نواس :

وليس على الله بمستنكر ... أن يجمع العالم فى واحد

(١٦) عمر فروخ : حكيم المعرة ص ١٩
(١٧) تأملات فى زمن جريح . ص١٨ قصيدة (حكاية المغنى الحزين)
(١٨) أحلام الفارس القديم . ص ٨٦ قصيدة (مذكرات عجيب بن الخصيب)
(١٩) حياتى فى الشعر . ص ١٥٩
(٢٠) نفس المصدر . ص ١٥٩
(٢١) مأساة الحلاج ـ دار روزاليوسف ١٩٨٠ ، ص ٨
(٢٢) نفس المصدر . ص ٩
(٢٣) نفس المصدر . ص ٤١
(٢٤) نفس المصدر . ص ٥٦
(٢٥) جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طبعة ثانية ١٩٨١ . ص ٢٥٤
(٢٦) ليلى والمجنون ـ الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١١ .
(٢٧) نفس المصدر ، ص ٣٠
(٢٨) نفس المصدر ، ص ٣٤
(٢٩) دار النهضة العربية ١٩٧٣
(٣٠) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١١١
(٣١) مسافر ليل والأميرة تنتظر ـدار النهضة العربية ١٩٧٣ ص ١٠١
(٣٢) ديوان (أقول لكم) ، ص ٧١ ـ قصيدة (الظل والصليب)
(٣٣) ديوان (أحلام الفارس القديم) ، ص ٩٤ ـقصيدة (عجيب بن الخصيب) .
(٣٤) نفس المصدر ص ١٠٥ . قصيدة (الصوفى بشر بن الحاف)
(٣٥) ديوان (تأملات فى زمن جريح) ص ٧١ قصيدة (حديث فى مقهى) .
(٣٦) بعد أن يموت الملك ـ دار العودة بيروت ١٩٧٦ ص ٣٧ ، ٣٨
(٣٧) مأساة الحلاج ، ص ٨٤
(٣٨) مشارف الخمسين : (جماعة الضحك القديم) ـ مجلة الدوحة عدد ٦٠ ديسمبر ١٩٨٠
(٣٩) ديوان (أقول لكمْ) ، ص ١١ ، قصيدة (موت فلاح) .
(٤٠) ليلى والمجنون . ص ٢٣
(٤١) نفس المصدر ، ص ١٩
(٤٢) ديوان (شجر الليل) ـ دار الوطن العربى . طبعة أولى ١٩٧٢ . ص ٧٥
(٤٣) ديوان (تأملات فى زمن جريح) ، ص ١٧ قصيدة (حكاية المغنى الحزين) .
(٤٤) ديوان (الإبحار فى الذاكرة) ـ دار الوطن العربى . طبعة أولى ١٩٧٩ . قصيدة (الشعر والرماد) ص ٢٥ .
(٤٥) برتون راسكو : عمالقة الأدب ـ الجزء الثانى . سلسلة الألف كتاب . ص ١٠٢

مجمع اللغة العربية

الادارة العامة للمجمعات واحياء التراث

المراقبة العامة لاحياء التراث

مسابقة احياء التراث

لعام ١٩٨١ / ١٩٨٢

يعلن مجمع اللغة العربية عن جائزتين قيمة الأولى ٦٠٠ جنيه وقيمة الثانية ٤٠٠ جنيه تمنحان لأجود ما يقدم إليه من التراث العربي الذى ينشر لأول مرة محققا تحقيقا منهجيا فى اللغة العربية بالشروط الآتية :

١ ـ أن يكون العمل المقدم فى متن اللغة العربية ، أو فى أحد علومها ، أو فى نص من نصوصها الأدبية (شعرا أو نثرا) .

٢ ـ تعد النصوص من التراث العربى إذا كانت مؤلفة باللغة العربية قبل نهاية القرن الثانى عشر الهجرى .

٣ ـ أن يكون المقدم عملا كاملا (لا يقل عن عشرين ملزمة من ذوات الست عشرة صفحة) .

٤ ـ أن يكون العمل المحقق مما لم يسبق نشره أو تحقيقه .

٥ ـ الا يكون من منشورات مجمع اللغة العربية فى القاهرة .

٦ ـ ألا يكون قد مضى على نشره أكثر من ثلاث سنوات ، والمعتبر فى ذلك تاريخ آخر جزء (إن كان ذا أجزا

٧ ـ ألا يكون قد نال جائزة ما من المجمع أو من غيره من الجهات والهيئات الأخرى .

٨ ـ يجوز أن يكون العمل المقدم من تحقيق فرد أو أكثر ، كما يجوز أن يشارك المحقق ـ أو المحققين ـ مراجع أو أكثر ، وفى حالة تعدد المحققين أو مشاركة المراجعين توزع الجائزة على الجميع بالتساوى .

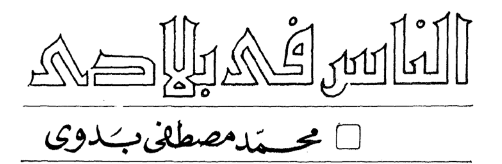
٩ ـ يستوى فى التقدم إلى هذه الجائزة المصريون وغيرهم من المشتغلين بتحقيق التراث العربى فى البلاد العربية والإسلامية ، وكذلك المستشرقون من غير العرب والمسلمين .

١٠ ـ يقدم المتسابق خمس نسخ من العمل المحقق إلى المجمع باسم الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجمع وليس له الحق فى استردادها .

١١ ـ آخر موعد للتقدم إلى الجائزة هو ٣١ / ٣ / ١٩٨٢ م .

المدير العام

للمجمعات واحياء التراث



الناس فى بلادى

□ محمد مصطفى بدوى

لم أكن قد سمعت اسم صلاح عبد الصبور حين قرأت قصيدته « الناس فى بلادى » لأول مرة فى العدد الممتاز الذى أصدرته مجلة « الآداب » البيروتية عام ١٩٥٥ عن الشعر الحديث . كنت قد تغيبت عن العالم العربى عدة سنوات قضيتها فى انجلترا منهمكا فى دراسة الثقافة الأوربية . وكادت تنقطع صلتى خلالها بالأدب العربى المعاصر . اللهم إلا فيما كنت أؤلفه من شعر من وقت لآخر جمعته فيما بعد فى ديوان « رسائل من لندن » . ومع ذلك فما كدت أفرغ من قراءتى لهذه القصيدة حتى أدركت فى التو انى إزاء نتاج شاعر أصيل . لقد كانت أول قصيدة أقرؤها بعد عودتى إلى مصر . أحسست فيها بأنها تعبر عن حساسية حديثة حقا . وأنها تظل فى الوقت عينه شعرا عربيا أصيلا . لا مجرد تقليد لأساليب الشعر الأوربى أو لمظاهره السطحية . وأنها ــ من ثم ــ يمكن أن تعد امتدادا أو تطويراً مهما للشعر العربى . لن أنسى أبدا مقدار تأثرى بما قرأت . ولا مقدار فرحتى لاكتشاف هذا الشاعر . ولا شك انى لم أكن فريدا فى تجربتى هذه ، بل إن الشاعر الراحل نفسه لابد أنه قد أدرك مدى ما أصابته من نجاح . وإلا لما أطلق عنوانها بعدئذ على أول ديوان له ينشره فى عام ١٩٥٧ .

لقد عرضت لنتاج **عبد الصبور** فيما بعد أكثر من مرة : تناولته إجمالا . وتحدثت عن تطوره ومكانته فى الشعر العربى الحديث ، فى سياق كتاب لى باللغة الإنجليزية بعنوان « **مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث** » (كمبردج ١٩٧٥) . ونشرت ترجمات إنجليزية لنماذج من شعره فى أعداد مختلفة من « **مجلة الأدب العربى** » التى أحررها ، والتى تصدر فى هولندا منذ ١٩٧٠ . كذلك أضفت بعض قصائده إلى ما جمعته فى كتابى « **مختارات من الشعر العربى الحديث** » (بيروت ١٩٦٩) . وتناولت نواحى من نتاجه فى عدة مقالات بالعربية والإنجليزية . لذلك حينما طلب منى أن أساهم فى هذا العدد من « **فصول** » رأيت انه ــ بدلا من ان أعود فأقدم عرضا سريعا لنتاجه كله . وربما أكرر فى ذلك ما يكون قد فعله وسيفعله الآخرون ــ ربما كان من الأجدى أن أركز اهتمامى فى ناحية واحدة . أو عمل مفرد من عمله ــ لاسيما وانى كنت قاسيا عليه بعض الشئ فى دراسة عن أثر **ت . س . إليوت** فى الشعر العربى الحديث . نشرتها فى مجلة « **الأدب** » القاهرية ١٩٥٨ . حاولت أن أبين فيها خطر التقليد الآلى للنواحى الشكلية السطحية فى أسلوب إليوت . مستشهدا بأمثلة من شعر **السياب وعبد الصبور** . قررت أن أعود الآن إلى أول قصيدة قرأتها لعبد الصبور وأحاول تبيان تلك الصفات التى جعلتنى أتحمس لها هذه الحماسة . وأتنبأ ــ عند ذاك ــ بأننا إزاء شاعر جاد أصيل ــ نبوءة كان مصداقها ما نشره عبد الصبور بعد ذلك من نتاج متنوع وغزير .

ــ ١ ــ

وأول ما يسترعى انتباه الناقد هو مطلع القصيدة . والناحية الشكلية فيه بالذات . ولا أقصد بذلك استخدام الشاعر للتفعيلة الواحدة ، فليس هذا فى ذاته ما يضفى صفة الحداثة الحقيقية . بل هو طريقة استخدام الشاعر للتفعيلة . أو ــ بعبارة أدق ــ طريقة تناوله لبحر الرجز وسيطرته المطلقة عليه بحيث إنه أمكنه أن يستفيد حتى مما عده بعض الدراسين (مثل نازك الملائكة) ضعفا فى الوزن . فأول بيت يطالعنا :

« الناس فى بلادى جارحون كالصقور » .

يتطلب منا المحافظة على قواعد الرجز أن تقرأ كلمة « بلادى » بخطف ياء المتكلم الممدودة كما لو كانت مجرد كسرة فنقول « الناس فى بلادِ » . ومن ثم يكتسب البيت طابع الكلام العادى وإيقاعه . إذ إننا لا ننطق حرف العلة فى الضمير المتصل هنا ممدودا فى لهجة حديثنا . وهكذا فمن البداية تختفى لهجة الخطابة من كلام الشاعر . وينشأ شعور بالألفة بينه وبين القارئ . وبذلك يشعرنا بأنه لا يقف على منصة ليلقى علينا كلاما مدبجا منمقا يظهر فيه براعة . وإنما هو يحدثنا بصوت خافت غير جهورى . ويقول لنا كلاما صادقا عن نفسه وعن أهله . وصفا كان أو حكاية . كلاما أقرب إلى « الدردشة » إن لم يكن إلى المناجاة . ثم يزداد إحساسنا بصدقه حين نلمس ما فى قوله من صراحة تبلغ حد القسوة . فأهله جارحون كالصقور . لا جمال فى غنائهم ولا فى ضحكهم أو طريقة مشيهم . بل هم يقتلون ويسرقون ويتجشأون حين يشربون . هنا يقوم الشاعر بأداء شيئين معا : أولهما أن يزيل الشقة بينه وبين قرائه فيجعلهم يطمئنون إليه . وثانيهما أن يصدمهم بصراحته القاسية . إذ هم لم يتعودوا من الشاعر العربى حين يتحدث عن أهله وقومه إلا أن يسمعهم كلاما كله فخر ومبالغة (فالفخر ــ كما نعلم ــ من أغراض الشعر العربى التقليدى المتواضع عليها) . وهكذا يوفق عبد الصبور إلى توليد الشعور بالحداثة فى بداية قصيدته .

لكن الشاعر فى صراحته هذه لا يهجو قومه . وإنما يشعرنا فقط بأنه يرسم لهم صورة « **واقعية** » متزنة . يبدؤها بالنواحى السلبية . ثم يضيف إليها النواحى الإيجابية . فيقول : « **لكنهم بشر** » ــ وذلك فى بيت (أو الأحرى أن نقول فى سطر !) بأكمله . فيصبح أقصر بيت فى الجزء الأول من القصيدة . إذ يشغل أقل من تفعيلتين . فيكتسب بذلك أهمية خاصة . ولكن الشاعر لا يبالغ فى عرضه لهذه النواحى الإيجابية . بل يكتفى بقوله إنهم « **طيبون** » . وإن كان يجعل هذه الطيبة مقصورة على تلك الأوقات التى يكونون فيها « **يملكون قبضتى نقود** » . **كذلك فإنهم ــ على الرغم من أنهم لا يتورعون عن السرقة والقتل ــ ضعفاء فى حقيقة أمرهم . لا حول لهم . إذ هم « يؤمنون بالقدر »** .

القصيدة ــ كما هو معروف ــ تتألف من ثلاثة أجزاء أو مقاطع . والجزء الأول منها يتألف من ثمانية أبيات . يطرح الشاعر فيه القضية فى صيغة أحكام عامة . يصف فيها أهل بلده . بيد أنه جدير بالملاحظة أن هذه التعميمات ليست مجردات . ولا هى من باب الأسلوب التقريرى الصرف . وذلك على الرغم من مظهرها الخداع . فالصور التى يلجأ إليها الشاعر على قدر من الحسية بحيث تحول دون غلبة التفكير التجريدى . ثم إنها صور تتميز بالأصالة والرؤية المباشرة . وتبعد كل البعد عن الكليشيهات . فالناس « **جارحون كالصقور** » . وغناؤهم مثل « **رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر** » . وضحكهم « **يئز كاللهيب فى الحطب** » . و« **خطاهم تريد أن تسوخ فى التراب** » . فالغناء رجفة ، والضحك أزيز ، والخطى ذات إرادة . وهى صور مرتبطة ارتباطا عضويا . فيولد بعضها بعضا . بحيث إن الصقور توحى بذؤابة الشجر . ولفظة الشتاء تدفع الشاعر إلى لهيب النار للاستدفاء . والحطب تؤدى إلى الرماد . ومن ثم إلى التراب . ولا شك أن الروابط بين هذه الصور فى ذهن الشاعر كانت روابط شبه لا شعورية . وبعد هذه المجموعة من الصور يأتى البيت التعميمى « **ويقتلون . يسرقون . يشربون . يجشأون** » . غير أنه لا يخلو كلية من صفة المحسوسات . مثل الشرب والتجشؤ . كذلك حين يلجأ الشاعر إلى ما يبدو أنه أسلوب تقريرى فى عبارتيه : « **وطيبون حين يملكون قبضتى نقود** » . و« **ومؤمنون بالقدر** » ــ تراه يستعمل ألفاظا أليفة ذات إيحاءات غزيرة فى واقع المجتمع المصرى . مثل « **طيبون** » ؛ ألفاظا تنبع من التجربة المحسوسة البسيطة المباشرة . وتنسجم مع لهجة الكلام العادى التى مهد لها الشاعر كما رأينا تلك اللهجة التى تدعمها أيضا أواخر الأبيات المسكونة جميعا .

وغنى عن الذكر أن البون شاسع بين هذا اللون من الشعر وبين ما سبقه مباشرة فى الزمن من شعر رومانطيقى . أو الأحرى أن نقول من شعر كان ينهج منهج الرومانطيقية . بعد أن استنفدت هذه المدرسة طاقاتها . فكلام **عبد الصبور** أبعد ما يكون عن الميوعة العاطفية والمثالية المزيفة والموسيقى السهلة . وإنما هو قول مركز : واقعى النبر . محكم البناء ؛ الطبيعة فيه ماثلة (من صقور وشتاء وشجر ونار وحطب وتراب) . والشاعر يضع القرية ــ لكى يوحى بثباتها الأزلى وبدائيتها ذى بدء ــ فى إطار كونىّ عريض يكتسب غناه وأبعاده من عناصر الوجود التقليدية الأربعة ؛ من النار والتراب والماء (فى إيحاءات الشتاء) والهواء (حيث تطير الصقور) . ولكن لا يخلع غلالة من المثالية على هذه الطبيعة بل على العكس . لأنها تمده بالصور التى يصف بها الناس . والشاعر هنا ــ على خلاف الشاعر الرومانطيقى بصفة عامة ــ لا يستنكف من صور تبعث على الاشمئزاز فى وصفه لهم ؛ فهم يتجشأون حين يشربون . بل هم لا يتورعون عن السرقة والقتل . ومع ذلك ــ وهنا تظهر براعة الشاعر ــ فهو يجعلنا نعطف عليهم لأنهم بشر حقيقيون .

أما موسيقى هذا الجزء أو المقطع فلعلها ــ على الرغم من دقتها وتعقد تركيبها ــ من أبرز ما يتميز به من سمات . لقد تخلص الشاعر من القافية الواحدة . ومع ذلك لم يحرمها كلية . إذ تربط بين البيت الثانى والبيتين السادس والثامن قافية الراء فى كلمة « الشجر » (**فى رواية متأخرة للقصيدة ترد كلمة « مطر » بدلا من « الشجر » ــ انظر ديوان صلاح عبد الصبور ــ دار العودة ــ بيروت ١٩٧٢ ص ١٩**) وكلمتى « **بشر** » و« **قدر** » . ويكاد البيتان الثالث والرابع يكونان مُقفّيين ؛ فكلمتا « **الحطب** » و« **التراب** » تقرّب بينهما وشائج صوتية . كذلك هناك عوامل صوتية مشتركة بين نهايتى البيتين الأول والسابع فى كلمتى « **صقور** » و« **نقود** » فى القاف والواو الممدودة . أما البيت الخامس فيتألف من أربعة أفعال مضارعة بضمير الغائب المذكر الجمع : « **ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشأون** » . وعلى الرغم من أن نهاية هذه الصيغة لا تؤلف قافية بالمعنى التقليدى الذى فهمه العرب ، فإنها ــ بلا شك ــ تؤلف رابطة صوتية . ونغما قد يؤدى تكراره إلى انسجام شجىّ ؛ وهو ما يسميه الإنجليز مثلا **assonance** . أى التشابه فى حروف العلة الداخلية . وهذه الوسيلة ، ولنطلق عليها اسم التوازن . أو التوازن العلّى ، بالإضافة إلى جمع المذكر السالم ، الذى هو صورة أخرى منها يتكرر استخدامها على نحو موسيقى عذب فى أسلوب القرآن الكريم

وهكذا نجد فى البيت الأول «جارحون» . وفى الخامس «يقتلون . يسرقون . يشربون . يحشأون» . وفى السابع «طيبون» . وفى الثامن «مؤمنون» . ولعل هذا الترابط الموسيقى الداخلى يفسر لنا لِمَ لا يصعب حفظ هذه الأبيات على الرغم من خلوها من القافية الواحدة . لقد أمكن الشاعر أن يتخلص من رتابة القافية الواحدة وأن يتخلص – نتيجة لذلك – من اللهجة الخطابية التى تنزع إليها ، ولكنه ما ضحّى قطّ بعنصر الموسيقى الذى لا يستسيغ القارئ العربى بدونه شعراً .

– ٢ –

فى الجزء الثانى من القصيدة – وهو الجزء الأطول ، ويمتد من البيت السابع حتى الثالث والثلاثين ، أى يشغل أكثر من نصف القصيدة – يعرض الشاعر موقفا خاصا محسوسا كمثل يوضح لنا القضية العامة التى طرحها فى الجزء الأول . وهكذا ؛ فعلى حين يتميز الجزء الأول بالتعميم النسبى كان التخصيص هو سمة الجزء الثانى . فى الصورة العامة التى رسمها الشاعر فى الجزء الأول يبرز عنصران رئيسيان : الأول هو فقر الناس الذى يدفعهم إلى الجريمة والعنف ، ويجعل الجمال منعدما فى معيشتهم . والثانى هو إيمانهم بالقدر . وفى الجزء الثانى يصور الشاعر لحظة معينة فى حياة قريته ، تمثل – على نحو مباشر ملموس – فقرهم وإيمانهم بالقدر معا . والنقلة هنا من العام إلى الخاص واضحة ، ففى الجزء الأول يتحدث الشاعر عن بلاده . أما فى الجزء الثانى فحديثه عن قريته . التى عند بابها يجلس العم مصطفى . ويكتفى الشاعر فى رسمه لشخصية هذا الرجل بأنه يحب نبى الله «المصطفى» ، وبأنه رجل محدّث . يتوسط حلقة القرويين الذين يستمعون له بتأثر عميق فى أثناء سمرهم البسيط الساذج وقت الأصيل وهو يروى لهم حكاية يصفها الشاعر بأنها «تجربة الحياة» . والحكاية هى أيضا بسيطة ساذجة ، تتعلق برجل طموح . كدّ وجمع ثروة طائلة . ثم انتهى أمره حين أتاه عزرائيل الموت ذات مساء فذهبت روحه إلى الجحيم . ومع ذلك فللحكاية مغزاها . كما أن الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر له دلالته الفنّية والحضارية ؛ إذ تتبلور فيه نظرة كلية شاملة للوجود . فالإنسان هنا موضوع دائما إزاء الرب . والجهد البشرى لا يُحكم عليه فى نطاق بشرىّ ، ولكنه يُنظر إليه ويُقاس فى سياق إلّهى ، ومن ثم كانت «تجربة الحياة» – أى العصارة التى يخلص بها الإنسان من حياته بأسرها – تدفعه إلى أن يتساءل عن كنه غاية الجهد البشرى . ومن ثم يبدأ العم مصطفى حكايته بهذا السؤال .

«**ما غاية الإنسان من أتعابه ؟ ما غاية الحياة ؟**» .

والإجابة الضمنية عن هذا السؤال فى مثل هذا السياق الإلّهى هى أن الجهد البشرى الذى يدفع المرء إلى تكديس الثروة لا قيمة له ، إذ إنه ينتهى بالموت ، وبذهاب روح صاحبه إلى الجحيم ؛ لأنه لا مرد للقضاء – كما نرى فى حكاية هذا الـ«**فلان**» . هذا وقبل أن يشرع العم مصطفى فى سرد حكايته يتوجه بالحديث إلى الله فيناجيه قائلا :

يا أيها الإلّه
الشمس مجتلاك والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافذ القضاء ... أيها الإلّه .

فى هذا الكلام الذى يحوى أصداء من الأشعار الصوفية الشعبية ، والمدائح النبوية ، يقابل الراوى بين الجبال الراسيات ، التى هى عرش الإلّه المكين الخالد ، وجهد الإنسان الهشّ الزائل القابل للفساد ، ويصور هذا الجهد فى عبارة ساذجة وليدة خيال شعبى وتهويل ينم عن مدى ما يعانيه الفلاح من فقر يجعله يحلم بالمادة والذهب :

«**بنى (فلان) واعتلى وشيد القلاع**
وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللمّاع» .

ثم إن الصورة التى يتخيل بها الراوى شخص عزرائيل (باستثناء الأبعاد الدينية بالطبع) تجعل عزرائيل قريب الشبه جدا بموظف حكومى طاغية يأتى إلى القرية من البندر حاملا دفتره وعصاه فيتعنت ويتحكم فى الفلاح المسكين ؛ إذ جاء عزرائيل هذا (الفلان) :

«**يحمل بين إصبعيه دفترا صغير**
وأول اسم فيه ذلك الفلان
ومد عزريل عصاه
بسر حرف (كن) بسر لفظ (كان)
وفى الجحيم دحرجت روح فلان» .

وإذا درسنا الناحية الموسيقية فى هذا الجزء من القصيدة أدركنا أنه تشد بعضه إلى بعض روابط صوتية وثيقة من ثلاثة أنواع ، تأتى إما مجتمعة أو متفرقة ، وهى القافية والتكرار والتوازن العلّى (أى تشابه حروف العلة الداخلية على نحو ما رأينا سابقا) . فالبيتان التاسع والعاشر ينتهيان بكلمة «مصطفى» ، و«المساء» فى آخر البيت الحادى عشر توازنها «الحياة» فى الثالث عشر ، وتربط بين الثانى عشر والخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر كلمات «واجمون» و«ينشجون» و«يطرقون» و«يحدقون» و«السكون» . كما أن لفظة «السكون» تتكرر فى نهايتى الثامن عشر والتاسع عشر . والقافية متوافرة فى البيتين التاسع عشر والعشرين فى «الحياة» و«الإلّه» ، وفى الواحد والعشرين والثانى والعشرين فى «الجبين» و«المكين» ، وفى الرابع والعشرين والخامس والعشرين فى القلاع» و«اللماع» ، وفى الثامن والعشرين والثلاثين فى «فلان» و«كان» . وهناك تواز أو انسجام فى «عزريل» و«صغير» مصدره نفس حرف العلة فى السادس والعشرين والسابع والعشرين . وتتكرر «أيها الإلّه» فى العشرين والثالث والعشرين والثانى والثلاثين والثالث والثلاثين .

من هذا التحليل الأولى تتضح جملة أشياء . أولها أن تكرار عبارة «أيها الإلّه» على هذا النحو المتردد (الذى يشبه الموتيف **motif** فى القطعة الموسيقية مثلا) يؤكد العنصر الدينى فى هذا الجزء من القصيدة ، فيكاد يدخله فى باب الابتهالات الدينية . وثانيها أن البيت الوحيد الذى لا تربطه بغيره أى من هذه العلاقات الصوتية الثلاث هو الرابع عشر ، ونصّه :

«حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم» .

من ثم تكتسب هذه العبارة ـ بنفورها هذا ـ أهمية خاصة ، وتصبح بمثابة تلخيص أو تعليق على الحكاية التى يحكيها العم مصطفى ، فتؤكد أن مأساة هؤلاء القرويين هى مأساة الفقراء المعوزين المعدمين . وثالثها براعة الشاعر وتوفيقه فى التعويض عن غياب القافية الواحدة باستخدام نظام موسيقى مرن ، يلجأ فيه إلى وسائل أقرب إلى طبيعة القطعة الموسيقية منها إلى القصيدة التقليدية ؛ وسائل تعتمد على التوازى والتوازن والتكرار والترداد . وغنى عن الذكر مقدار ما فى ذلك من تجديد .

ـ ٣ ـ

ويرتبط الجزء الثالث والأخير من القصيدة بالجزء الثانى بواسطة ما فى بدايتهما من تشابه وتوازن . ففى حين يبدأ الثانى بهذه الألفاظ :

«وعند باب قريتى يجلس عمى (مصطفى)»

يبدأ الثالث بهذه العبارة :

«بالأمس زرت قريتى ... قد مات عمى مصطفى» .

إلا أن هذه الرابطة من شأنها أيضا أن تؤكد الفارق الشاسع بين الجزئين . ولا يقتصر الفرق على أن الفعل مضارع فى الجزء الثانى وماض فى الثالث ، فمع أن استخدام المضارع يدل عادة على الحاضر (والمستقبل) ، فى حين يشير الفعل الماضى إلى ما تمّ وانقضى ، إلا أننا فى هذه القصيدة نشاهد ظاهرة غريبة وهى التناقض الزمنى الذى يجعل المضارع ماضيا والماضى حاضرا . فالشاعر حين استعمل المضارع فى الجزئين الأولين كان يوحى بأن ما يصفه هو وضع حاضر دائم ، ومع ذلك فبتحوله إلى الفعل الماضى فى الجزء الثالث يجعلنا ندرك أن ما كنا نظنه حاضرا هو فى الحقيقة الوضع القديم الذى مضى ، وأن الوضع فى الجزء الثالث الذى عرضه الشاعر بالأفعال الماضية هو فى الواقع الوضع الحالى الثائر . لقد تغير ذلك العالم الذى كنا نظنه ثابتا ؛ العالم الهادئ الساكن أو المستكين ، الذى كان ـ على الرغم من فقره ـ يتسم بالقبول والخنوع والانسجام ؛ ذلك الانسجام الذى تفرضه إرادة سماوية عليا ، وترتيب غيبى ، والذى تؤكده الروابط الموسيقية التى أوضحناها آنفا . لقد تغير كل ذلك وحل محله عالم ثورى ، بل ربما كان استخدام الفعل الماضى يرمز إلى أن التاريخ قد بدأ ، وأن اللاتاريخ قد انتهى . لقد مات العم مصطفى فقيرا فقرا مدقعا كما عاش ، مسكنه كوخ من اللبن ، ولباسه جلباب وحيد قديم من الكتان ، والنعش الذى وضع فيه جثمانه هو أيضا قديم . وسار فى جنازته فقراء مثله :

«لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع» .

لقد أراد الشاعر أن يؤكد (بشئ من المبالغة لا شك) الفارق بين الوضع القديم الذى كان حديث الناس فيه يتخلله ذكر الإله ، والوضع الجديد الذى يخلو حديثهم فيه من ذكر الإله كلية ، حتى فى الجنازة الحقيقية .

وبدلا من ترداد عبارة «أيها الإله» ـ كما وجدنا فى الجزء الثانى ـ تتكرر فى الجزء الأخير كلمات «فالعام عام جوع» ، (فى البيتين الأربعين والخامس والأربعين) ، بل تكون آخر كلمات فى القصيدة ، فيظل صداها يتردد فى ذهن القارئ بعد فراغه من قراءتها بوقت طويل .

التعارض إذن تام بين الجزء الأخير والجزئين الأولين . لقد تغيرت الدنيا التى لم يكن تغيرها فى الحسبان ؛ فبدلا من عم مصطفى نجد اليوم حفيده «خليل» ، وبدلا من «جلوس» مصطفى :

«وعند باب قريتى يجلس عمى (مصطفى)»

نرى حفيده اليوم «يقوم» :

«وعند باب القبر قام صاحبى خليل» .

والقيام له مغزاه ؛ فهو حركة وديناميكية وثورة ، على العكس من الجلوس الذى هو هدوء وقبول . وسلوك خليل أكبر دليل على رفضه لقيم العالم القديم :

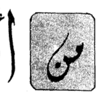
«وحين مد للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع ...»

وبدلا من الجناس فى لفظة مصطفى والمصطفى فى العالم القديم ، نجد الطباق بين الجلوس والقيام فى العالم الجديد ، بل القيام عند باب القبر ، على نحو قد يوحى أيضا بالقيامة والبعث من الموت . ومما يؤكد البعد الثورى فى الجزء الأخير غياب الروابط الموسيقية التى شاهدناها فى الجزئين الآخرين ، فلا توجد فيه قافية واحدة ، ولا تشابه فى حروف العلة الداخلية . ويقتصر التكرار فيه على حالتين أولاهما كلمة «قديم» ، والثانية هى العبارة الدالة «فالعام عام جوع» . الثورة إذن يؤكدها التنافر والنشوز على المستوى الصوتى أيضا .

ومع ذلك فالنظرة الثورية الإنسانية فى هذا الجزء ـ تلك النظرة التى تضفى أهمية على عمل الإنسان وأتعابه وتحرره من ربقة القضاء والقدر ، قد مهّد لها الشاعر ـ إلى حد ما ـ فى الجزء الأول حين وصف الناس فى بلاده بأنهم «طيبون حين يملكون قبضتى نقود» .

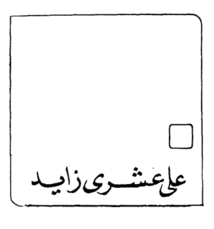
وتسأل بعد ذلك لماذا كان لهذه القصيدة ما كان لها من أثر نفس القارئ عند ظهورها ؟ ألا ترى بعد عرضنا هذا أنها نبعت مر حساسية شاعر مصرى ثورى معاصر ؟ إنها رفض للعالم القديم الذى يقوم على الفقر والغيبيات ، ودعوة إلى تبنى الجيل الجديد للثورة ؛ كل ذلك فى إطار واقع القرية المصرية بتفاصيله المألوفة ، وبلغة مشبّعة بالتراث الحضارى المصرى العربى ، وبأسلوب أبعد ما يكون عن الخطابة ، يعتمد على السرد والتصوير وخلق موقف محسوس ، ومع ذلك فهو بالغ التركيز ، شديد الإيحاء ، يستغل ما فى اللغة العربية من إمكانيات موسيقية . والقصيدة ـ شأنها شأن القطعة الموسيقية الموحّدة ـ متناسقة الشكل ، متكاملة البناء .

رحم الله صلاح عبد الصبور . لقد كان شاعرا أصيلا حقا



أصول الحركة الشعرية الجديدة

الناس في بلادي



مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، التى تلت ديوانه الأول « الناس فى بلادى » ، قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا ـ سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشمولها واتساع مداها ، أو من ناحية الأدوات والتكنيكات الفنية التى تجسد هذه الرؤية ـ فإن هذا الديوان الذى ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن ، يحتل مكانة خاصة فى تاريخ الحركة الشعرية الجديدة ، ويمثل علامة بارزة على طريق هذه الحركة ، بوصفه واحدا من الأعمال الرائدة التى أسهمت فى إرساء دعائمها ، وتحديد قسماتها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن . فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية . وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقدرة .

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية فى ديوانه الأول من خلال الإنجازات الشعرية الكثيرة التى يحفل بها الديوان ، والتى تجسد مفهوم عبد الصبور للشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا ، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فى قصيدتين مهمتين من قصائد الديوان تعدان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد ، قد لا يكون لهما فى تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة « فن الشعر » Lárt Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الكلاسيكية ، أو لقصيدة فرلين التى تحمل نفس الأسم Art Poetique من أثر فى تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها ، ولكنها كانت ـ بدون شك ـ منبعا استلهمت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية ، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس فى هاتين القصيدتين مسوح المنظرين وواضعى القواعد ، كما فعل بوالو فى منظومته المطولة ، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا ، كما فعل فرلين فى قصيدته منذ عنوانها ، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا ، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور ، والكثير من تواضعه .

والقصيدة الأولى التى جعل **عبد الصبور** هذه القضية محور الرؤية الشعرية فيها هى قصيدة « **رحلة فى الليل** » ، أولى قصائد الديوان . وهى قصيدة طويلة ، تتألف من ستة مقاطع ، يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا . وقد جعل المقطع الرابع منها ، الذى يحمل عنوان « **السندباد** » ، يدور حول عملية الإبداع الشعرى ، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية ، وبجماهيره من ناحية أخرى ؛ كل ذلك من خلال بناء شعرى بارع . وفى هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كنز ثمين من كنوز التراث ، سيصبح له شأن خطير فى ديوان الحركة الشعرية الجديدة بعد ذلك ، حتى إننا لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يمتح من عطاء هذا الكنز على صورة أو أخرى . وهذا الكنز هو شخصية **السندباد البحرى**(1) ، إحدى شخصيات « **ألف ليلة وليلة** » ، الذى ارتبط اسمه فى الليالى بالمغامرة والتجوال ، حتى أصبح اسمه علما على المخاطرة وخوض الأهوال . وقد وظف **عبد الصبور** هذه الشخصية توظيفا فنيا رمزيا ، وأضفى عليها ملامح معاصرة ، فأصبح السندباد مغامرا عصريا ، رحلته فى بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعرية ، وصراعه مع الحروف النافرة الجموح المنبهمة الملامح

(1) كتب الشاعر فى أخريات أيامه قصيدة عن السندباد بعنوان « عندما أوغل السندباد وعاد » . نشرت فى مجلة العربى عام ١٩٧٩ ، وكان مهموما ـ كما اخبرنى الصديق أحمد عنتر مصطفى ـ بإنجاز عمل شعرى كامل عن شخصية السندباد .

من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات شاعرة . وتبلغ هذه المعاناة ذروة توترها فى آخر المساء . ذلك الوقت الذى ينعم فيه الناس بلذيذ المنام ؛ فنى هذا الوقت يرخى الشاعر السندباد الشراع لسفينة لتبحر فى بحار العناء والمكابدة . فيمتلئ وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع الكلمات المنبهمة الخطوط كوجه فأر ميت . وينضح جبينه بعرق المعاناة ؛ حتى الدخان الذى يهدئ التوتر ويمنح الأعصاب المشدودة لونا من الاسترخاء والحذر ـ حتى هذا الدخان يزيد من عناء الشاعر . حيث تلتف دوائره حوله كأذرع الأخطبوط . إنه تصوير شعرى بارع لهذا المخاض الخالق الذى يعانيه الفنان فى سبيل إبداع العمل الفنى الحق . هذه هى المعاناة المبدعة التى يتحملها الشاعر راضيا من أجل اقتناص الومضة الشعرية الباهرة ؛ فالشعر لم يعد ترفا فنيا مجانيا . وإنما أصبح عناء مكابدة وجهدا مخلصا واعيا . وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى الإبداع فلابد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقى ؛ فلم يعد تلقى الشعر بدوره متعة سطحية مجانية ، وإنما أصبح جهدا جادًّا وشاقا يبذله المتلقى للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التى يحدثها العمل الفنى الحقيق فى الوجدان . والشاعر لن يستطيع أبدا أن ينقل إلى القارئ تلك الرعشة الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعدا لبذل جهد فى التلقى مكافئ لذلك الجهد الذى بذله الشاعر فى الإبداع ؛ ما لم يكن قادرا على مشاركة الشاعر مغامرة إبداعه واكتشافه ، تلك المغامرة الشاقة الممتعة . ولكن القارئ العربى قارئ سلبى ، ينتظر من الشاعر أن يقطف له ثمار تجربته ويقدمها إليه على طبق من ذهب وهو منكب على معاقرة سلبياته وملذاته الحسية السطحية ؛ وذلك هو أحد هموم الشاعر العربى المعاصر التى استطاع **عبد الصبور** أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق ، مستغلا إمكانات الكنز الثرى الذى اكتشفه . فكما أسعفه أنموذج السندباد فى تجسيد القضية فى وجهها الأول الإيجابى ـ الإبداع ـ أسعفه أيضا فى تجسيدها فى وجهها الثانى السلبى ـ التلقى ـ ... فقد كان أصدقاء السندباد البحرى وندمانه الكسالى فى « **ألف ليلة وليلة** » ينتظرونه فى كل رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملا بالكنوز ، وبحكايا مغامراته ومخاطراته ، والأهوال التى صادفها فى رحلته ، فيجلسون إليه يستمتعون بهذه الكنوز المادية والفنية التى لم يكلفوا أنفسهم بذل أى جهد فى سبيل الظفر بها . وقد استغل **عبد الصبور** هذا المعطى من معطيات قصة السندباد فى تصوير جماهير الشاعر المعاصر السلبيين ، ندمان السندباد الكسالى ، الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثمار مغامرته ومعاناته الباهظة دانية شهية . فعندما تنتهى رحلة الشاعر السندباد فى بحار المعاناة مع الكلمات والحروف ، ويعود بصيده الفنى الثمين فى آخر المساء ، يأتى إليه الندمان مع الصباح ويعقدون مجلس الندم « **ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم** » . ولكن السندباد الشاعر يدرك ملء يقينه أن هؤلاء المتلقين الكسالى لن يستطيعوا أبدا أن يظفروا بمتعة هذه الكنوز ما لم يشاركوا فى مغامرة اكتشافها ، ولن يشعروا برعشتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا عناء انبثاقها : « **لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق** » ـ « **إن قلت للصاحى انتشيت قال كيف ؟** » . هكذا يتردد صوت السندباد محزونا محبطا . ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد فى سبيل الظفر بهذه المتعة الروحية الخارقة ، التى يعانى الشاعر وحده روعتها وعذابها . وهكذا يأتى صوت الندمان الكسالى لاهيا لا مباليا ، مؤكدا للسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبدا فى مشاركته مغامرة اكتشافه . وسيقنعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الثمار الروحية (التى لن يستشعروا حلاوتها ما لم يعانوا مشقة اقتطافها) . عاكفين على مقارفة ملذاتهم الحسية الهابطة :

هذا محال سندباد أن يجوب فى البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ الكتاب فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جماهيره فإنه لا يستطيع أن يكف عن المغامرة والاكتشاف والإبداع . وتلك هى مأساته . لأنه إن كف عنها انتهى ، فهو يحقق كيانه عن طريقها : فـ « **السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت** » .

* * *

أما القصيدة الثانية التى اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فهى قصيدة « **أغنية ولاء** » . التى يرتد فيها الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو المنبع الصوفى ـ والدينى عموما ـ بعد أن ارتد فى « **السندباد** » إلى الموروث الشعبى ، ليوظف معطيات هذا الموروث فى تصوير علاقة الشاعر بالشعر وضرورة تجرده له وفنائه فيه . والمعطى الأساسى الذى وظفه عبد الصبور من معطيات التراث الصوفى فى هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفى . وتفانى المحب فى المحبوب إلى حد الفناء ، وتدلل المحبوب وتعاليه . وطالما ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة ، والتعبير عما يتحمله العاشق من صدود المعشوق وتنائيه . وقد استغل عبد الصبور هذه « **التيمة** » الصوفية فى تصوير ولائه للشعر وتجرده له ، وتدلل الشعر عليه مع كل هذا الولاء . فبعد أن يهيئ الشاعر العاشق للمعشوق الشعر كل وسائل اللقاء ، وبعد أن يتجرد له فيهجر فى سبيله كل شئ ويتخلى عن كل شئ ، ويخرج إليه متجردا إلا من شملة الإحرام كما يفعل الحاج إلى بيت الله الحرام :

هدمت ما بنيت
أضعت ما أقتنيت
خرجت لك
علّى أوافى محملك
كمثلما ولدت ـ غير شملة الإحرام ـ قد خرجت لك

باذلا حتى حياته ذاتها فى سبيل وصل المعشوق ، مؤمنا بأن من أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق » ـ بعد هذا كله يتدلل المعشوق فلا يجئ ... وسوف يحس الشاعر ـ فى لحظة ضعف عارضة ـ بفداحة هذ

الثمن الباهظ ، وضخامة التضحية ، وسوف يعبر عن هذا الإحساس تعبيرا بالغ العذوبة والأسى فى غير هذا الديوان ، فيقول فى قصيدة «**أغنية للشتاء**» أولى قصائد ديوانه الثالث «**أحلام الفارس القديم**» :

الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجنى خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أننى ضيعت ما أضعت

ولكن عبد الصبور - على الرغم من لحظات الضعف العابرة هذه - يظل إلى آخر حياته وفيا لهذا المحبوب القاسى ، قانعا بأن يكون مريدا من مريديه وتابعا من أتباعه ، واجدا فى مجرد عشقه له وتجرده وفنائه فيه مبعثا للزهو على الأقران ، مؤكدا - كما فعل فى نهاية «**أغنية ولاء**» - أنه لن يحيد عن طريقه مهما كان الثمن فادحا ، والعناء باهظا ، وتدلل المحبوب وصدوده قاسيين :

معذبى .. يا أيها الحبيب
أليس لى فى المجلس السنى حبوة التبيع
فإننى مطيع
وخادم سميع
....
فإن لطفت هل إلىّ رنوة الحنان
فإننى أُدل بالهوى على الأخدان
أليس لى بقلبك العميق من مكان
وقد كسرت فى هواك طينة الإنسان ؟!

* * *

لقد تركت هاتان القصيدتان بصمات واضحة على ديوان الشعر الجديد ، لا بمجرد ما اكتشفتاه من كنوز التراث ، وما وظفتاه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة ، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعرى تجسيدا شعريا ، وتصويرهما لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى ، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية ، ووضع فكرة «العشق الشعرى» فى مقابل فكرة «العشق الصوفى» ، واعتبار الشعر معاناة واعية مخلصة ، واكتشافا جديدا للكون والإنسان ، ومعانقة مخلصة لقضايا الإنسان وهمومه الروحية والفكرية والاجتماعية ، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تبتذل بالتكرار وطول الاستخدام . ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله ، سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية .

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية التى يتألف منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، فإن هذه الخيوط تتشابك وتتلاحم تلاحما شديدا لتكون نسيجا واحدا على قدر واضح من التجانس ، يضفى على الرؤية الشعرية فى الديوان كله لونا من الوحدة النفسية التى تجعل مهمة من يهدف إلى تمييز الخيوط التى يتألف منها نسيج هذه الرؤية صعبة . ولكن هذا فى كل الأحوال لا يمنع من محاولة تلمس بعض الخيوط الأساسية فى هذا النسيج ، على الرغم من تشابكها والتحامها بالخيوط الأخرى ، والتحامها قبل ذلك بالأدوات والوسائل الشعرية التى تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة . ويأتى فى مقدمة هذه الخيوط .

الحزن :

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى بشكل عام . ويزداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة . ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فمن الطبيعى أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل . ولهذا نجد الحزن ملمحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية فى ديوان «الناس فى بلادى» ، وخيطا أصيلا فى نسيج هذه الرؤية ، يتفاعل مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية ، يكتسب من ظلالها وألوانها . ويلقى عليها بظلاله - الشفيفة أحيانا والكثيفة فى معظم الأحيان . ونجد الشاعر يفرد للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان «**الحزن**» يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعرى ، يطرح فى مطلعها حزنه فى عبارة تقريرية ثقيلة الوقع «**يا صاحبى إنى حزين**» ، ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريرى أن يخضع الحزن للتأمل الشعرى ، ولكن التقريرية كانت تغلبه ربما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر ثقلا وفداحة من أن يستطيع الشاعر التخلص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فنيا .

ويحمل المقطع الثانى من أولى قصائد الديوان «**رحلة فى الليل**» عنوان «**أغنية صغيرة**» . وفى هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش فى عشه الوادع مع واحده الزغيب عيشة هانئة ، و«**وذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم ، ليشرب الدماء ، ويعلك الأشلاء والدماء**» . ويعتذر الشاعر لصديقته فى نهاية القصة عن خاتمتها الحزينة بأنه حزين ؛ وهى نفس العبارة التى بدأ بها قصيدته «**الحزن**» . ولهذا المقطع دلالة بليغة على مدى تغلغل الحزن فى وجدان الشاعر ، حتى إن أغنياته ذاتها تمتزج بالحزن .

ولكن الحزن لا يطالعنا دائما من ديوان «**الناس فى بلادى**» بهذه المباشرة والوضوح ، بل يتلبس بأشكال كثيرة ، ويطالعنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا فى الديوان . **فى مقطع «السندباد»** - الذى يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد ، واقتناصه اللحظة الشعرية المنشودة - يختلط الإحساس بالزهو بملامح حزن خفى . وفى قصيدة «**مرتفع أبدا**» ، التى تصور لحظة من أشد اللحظات النفسية فى الديوان إشراقا وبهجة (وهى لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية فى بورسعيد فى يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها جنود الاحتلال) ، يطالعنا الحزن بوجهه الخفى من خلال ملامح الإشراق التى تفيض ببهجة الانتصار ، حيث لا ينسى الشاعر أنه :

فداء تلك اللحظة المجيدة الثرية
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كى يجعلوا قلوبهم تلا من التراب
يقوم فوقه العلم

وهكذا لاينى الحزن يطالعنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى قصائد الديوان . وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التى تدور فى فلكها الشعورى من أكثر الألفاظ دورانا فى معجم عبد الصبور الشعرى فى هذا الديوان .

ويقترن الحزن بالليل فى كثير من القصائد ، فالحزن فى قصيدة «**الحزن**» : «**يولد فى المساء ، لأنه حزن ضرير**» ، وفى مقطع «**أغنية صغيرة**» من قصيدة «**رحلة فى الليل**» يهبط الأجدل المنهوم على عش الطائر الصغير وفرخه فى المساء ؛ وفى مقطع «**بحر الحداد**» من نفس القصيدة ، يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه فى بحر الحداد ؛ وفى «**هجم التتار**» يكون الليل والظلمة البلهاء مكونين أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التى رسمها الشاعر لمعسكر الأسرى . وفى قصيدة «**الشهيد**» يكون المساء هو موعد الشاعر مع ذكريات الشجن واللوعة التى تثيرها فى نفسه زيارة طيف صديقه الشهيد :

كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد
....
كل مساء
بلا ملال
يهيج فى قلبى اللياع والشجى .

ولكن ليس معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة ؛ فنحن نجده فى قصائد أخرى فى الديوان ذلك الليل الرومانسى الشفيف ، صديق الشعراء ، وملاذهم الروحى الحانى ؛ فهو فى «**أناشيد غرام**» أخو الشاعر وصديقه وملاذه الحانى الذى يرتمى فى أحضانه الرحيمة قريرا :

أما أخى .. زميل غربتى المساء
فقد غفا بجانبى ينتظر الجواب
وحين عاد صاحباى غانمين
عانقته ، ونمت فى أحضانه الرحيمة

وكذلك فى «**الملك لك**» يغدو المساء موعدا لنشوة روحية غامرة ، وفرح سماوى غريب ، يغمر أرجاء نفس الشاعر .

الموت :

والموت ملمح أساسى آخر من ملامح الرؤية الشعرية فى ديوان «**الناس فى بلادى**» . ويروع القارئ مدى ضخامة الرقعة التى يحتلها الموت من مساحة الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ؛ فهو يكاد يطالعنا من كل قصيدة من قصائد الديوان . إنه قدر يتربص بكل الأشياء الجميلة والنبيلة فى رؤية الشاعر . فى أولى قصائد الديوان «**رحلة فى الليل**» يلقى الموت بظلاله القاتمة على اكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، فيطالعنا من عنوان المقطع الأول «**بحر الحداد**» ، ويتربص فى المقطع الثانى «**أغنية صغيرة**» بالطائر الصغير وفرخه ؛ وفى «**هجم التتار**» يزحف الموت فى ركب التتار الغاشم لينشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة الآمنة ؛ وفى «**شنق زهران**» يترصد الموت ذلك الإنسان الطيب الأليف القوى الممتلئ بحب الحياة «**زهران**» ؛ وفى «**أبى**» يصبح الموت الذى اختطف الأب هو محور الرؤية الشعرية فى القصيدة كلها ؛ وفى «**الناس فى بلادى**» يكون الموت قدر «**عم مصطفى**» ، ذلك الإنسان الطيب الوديع المؤمن ، الذى عقد الشاعر أواصر صلة عميقة بينه وبين القارئ من خلال تلك الصورة الوديعة التى صوره بها ؛ وتدور قصيدة «**السلام**» كلها حول تصوير لحظة احتضار لإنسان يموت ؛ وفى «**عودة ذى الوجه الكئيب**» يكون الموت والدمار نهاية ذوى الفضل والأمردين جميعا ، وفى «**عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤**» يطالع شبح الموت الشاعر حتى فى عيد ميلاده ؛ وفى «الملك لك» يختطف الموت الأخ الذى كان يفيض قوة وشبابا وعنفوانا ؛ وتدور قصيدة «**طفل**» كلها حول احتضار الحب الطفل ؛ وفى «**رسالة إلى صديقة**» يموت الشيخ محيى الدين ، الدرويش الصوفى الذى كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة ، والذى كان صلة بين قلب الشاعر اللجوج وبين السماء ، وبموته تصرمت أواصر الصفاء بينهما ؛ وفى «**ذكريات**» **يطالعنا الموت بوجهه مرتين** ؛ حيث يموت البطل فى البداية فى سجنه فى كوخه الذليل ، ثم تدب الحياة فيه بعد عام فيهب يبتغى النجاة ، ولكن الموت لا يتركه يفلت ، فيموت مرة أخرى ميتة الشهيد ؛ وفى «**حياتى وعود**» يطالعنا الموت بوجهين مختلفين أيضا ، أولهما موت الحبيبة الأولى للشاعر ، والثانى موت الحب الثانى على الرغم من بقاء الحبيبة ؛ وفى «**نام فى سلام**» يكون الموت قدر ثلاثة من المعالم النبيلة التى حاولت أن تضحى بحياتها فى سبيل القيم العليا ، وهم : **سقراط ، والمسيح عليه السلام** ــ الذى استعار الشاعر ملامح شخصيته من الكتاب المقدس ــ **ومحمد نبيل** ، قريب الشاعر الطيار الذى سقطت طائرته على رمال غزة ، والذى يلح موته على وجدان الشاعر إلحاحا شديدا ، حيث يطالعنا من قصيدتين أخريين هما «**إلى جندى غاصب ... سأقتلك**» ، و«**الشهيد**» التى تدور كلها حول موت **محمد نبيل** ؛ وأخيرا فى «**مرتفع أبدا**» يطالعنا الموت حتى من خلال أكثر اللحظات إشراقا ، وهى لحظة ارتفاع العلم ، ليصبح عنصرا من عناصر هذه الصورة الزاهية .

لقد كانت فكرة الموت تلح إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر وتلون أفق رؤيته . وهو لفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد بينه وبينها أواصر ألفة ومودة ، وأن يقدمه فى بعض الأحيان فى صورة لا تخلو من جاذبية . ففى «**رسالة إلى صديقة**» يقدم الشاعر لموت الشيخ محيى الدين صورة ساحرة تفيض نورانية وصفاء :

.. حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب
وطار نعشه .....

وفى «**مات فى سلام**» و«**سأقتلك**» و«**مرتفع أبدا**» و«**الشهيد**» يكون الموت شهادة تتضاءل إلى جانبها كل حياة.

الحب :

والحب فى «**الناس فى بلادى**» حب رومانسى شفاف، يهوم فى أغلب الأحيان فى آفاق روحانية رفيعة. ويكاد المحبوب يتحول إلى معنى تجريدى يند عن التحديد الملموس والتجسد الواقعى. والشاعر ينادى الحبيبة دائما بألفاظ التقديس والإجلال مثل: يا صديقتى، يا واحدتى، يا مليكة النساء، يا سيدتى، يا نجمى الأوحد، يا مسيحى الصغير، يا فتنتى، يا جنتى، يا أملا، يا زهرا، يا طائرا، يا ليلاى ... إلخ.

وحتى حين يحاول الشاعر أن يضفى لونا من الواقعية على ملامح الحبيبة، تظل الصورة التى حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعى. ففى «**سوناتا**» مثلا:

وكان سريرك من صندل
وفرشته من حرير الشآم
وطوقت جيدك بالياسمين
ومسّحت كفك بالعنبر
وثوبك خيط من الموسلين
وخيط من الذهب الأصفر

إنها صورة – برغم مادية عناصرها – أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع الحقيقى. ومثل هذا ما فعله الشاعر فى «**أغنية حب**».

وتبقى بعد ذلك قصيدتان فى الديوان، أخذ الحب فيهما طابعا ماديا حسيا، وهما قصيدتا «**منحدر الثلج**» و«**غزلية**». ولذا فهما تعدان غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان.

والحب فى قصائد قليلة فى الديوان حب خصب معطاء، ودرب من دروب الخلاص التى يلوذ بها الشاعر؛ فهو فى «**سوناتا**» ملاذ روحى ورجاء أخير للشاعر، يفر إليه من هموم الحياة وجهامتها:

وفى العصر شفتك يا فتنتى
ولم نفترق فى الزحام البليد
وقبلت ثوبك يا فتنتى
لأنك أنت رجائى الوحيد

وفى «رسالة إلى صديقة» يكون لرسالة الحبيبة تأثير سحرى خارق، حيث تشفى آلام الشاعر وأوصابه، وتقترن فى رؤيته بالمعجزات النبوية (قميص يوسف، ومعجزات عيسى عليهما السلام):

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب

وفى «**أغنية حب**» يكون وجه الحبيب خيمة من نور وبيرق الشاعر المنشور.

ولكنه فى معظم القصائد الحبُّ المحبط المهزوم: **فهو فى** «طفل» حب محتضر غارب يرثيه الشاعر؛ وهو فى «**الإله الصغير**» حب غادر هاجر؛ وهو فى «**حياتى وعود**» حب محبط مرتين، هزمه الموت مرة والخيانة مرة أخرى؛ وهو فى «**الوعد الأخير**» ذكريات حب هاجر، وهو فى «**يا نجمى يا نجمى الأوحد**» حب محكوم عليه بالهزيمة والموت لأنه يغالب ظروفا أعتى منه:

ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن تجنى حتى الحب.

وهكذا تتعانق هذه الخيوط الثلاثة: «**الحزن**» و«**الموت**» و«**الحب**» هذا العناق الرائع فى رؤية الشاعر فى هذا الديوان.

الوطن :

الوطن مكون بارز من مكونات الرؤية الشعرية فى ديوان «**الناس فى بلادى**». ويلاحظ فى القصائد التى تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بفكرة «**الاستشهاد**»، **وكانت هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا وإكبارا؛ فنجده يتغنى باستشهاد قريبه الطيار محمد نبيل فى ثلاث من قصائد الديوان** هى «**نام فى سلام**» و«**إلى جندى غاصب ... سأقتلك**» و«**الشهيد**». وهو فى القصيدة الأولى يقرن تضحيّة الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية الكبار، أمثال سقراط، والمسيح عليه السلام. وفى القصيدتين الأخريين يمتزج الإحساس الذاتى بفقدان الصديق بالشعور القومى امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين، ويختلط بكاؤه الشهيد باعتزازه باستشهاده، وتذوب ملامح الفقيد فى ملامح المجاهد الشهيد، فينساب غناؤه الشجى، على هذا النحو:

وحين يوغل المساء أهتف اسمه الحبيب
أدعوه أن يخف لى من أفقه الرحيب
يجئ.. لا يكسر قلبى
ويتكى جنبى على سريرى
لكن عينىّ تطرفان.. تعشيان
وكيف لى.. وجرحه فى وجهه مصباح
......
وأمس مر، ثم حى وجهه الوضئ
هنيهة، وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربا المدينة الفساح
وانطفأت جراحه فى صدرها الجرئ
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح

(قصيدة «الشهيد»)

وفى «شنق زهران» يخلد الشاعر استشهاد زهران أحد شهداء «دنشواى» . وفى «مرتفع أبدا» لا ينسى الشاعر فى لحظة زهوه المنتصرة أن ثمن هذه اللحظة المنتصرة المجيدة كان ألوف الشهداء من أحبابنا الذين ذهبوا كى يجعلوا من قلوبهم تلاً يرتفع فوقه العلم . لقد كانت الشهادة قيمة نبيلة من القيم التى امتزجت بوجدان الشاعر وترسخت فيه .

ويطغى على بعض قصائد البعد الوطنى لون من المباشرة والتقريرية والخطابية ، وبخاصة قصيدة «إلى جندى غاصب .. سأقتلك» ، حيث تسودها نبرة خطابية خشنة الرنين ، تطالعنا منذ عنوانها الخشن الغليظ «سأقتلك» ، ثم تنساب عبر مطلعها الصاخب الغاضب :

سأقتلك
من قبل أن تقتلنى .. سأقتلك
من قبل أن تغوص فى دمى .. أغوص فى دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا

وإن كانت هذه النبرة التقريرية العالية لا تلبث بعد ذلك أن تتحول إلى رؤية شعرية شفافة . ولعل فى عرامة إحساس الشعر الفورى بالحقد ضد أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن ما يفسر سرّ هذه النبرة التقريرية الصارخة فى مطلع القصيدة وفى بعض مقاطعها الأخرى .

الفكر :

يلفت النظر فى هذا الديوان أن البعد الفكرى التأملى ، الذى سوف يصبح أكثر الأبعاد فى رؤية عبد الصبور الشعرية وضوحاً فى دواوينه التالية ، يبدو فى هذا الديوان شديد الخفوت ، ويكاد يتوارى خلف الملامح الأخرى للرؤية الشعرية ؛ فقد كان إحساسه فى هذا الديوان يغلب فكره ، وكان ينجح فى تحويل الهموم الفكرية إلى أحاسيس نابضة . ولكننا ـ مع هذا ـ لا نعدم أن نجد قصائد قليلة يغلب عليها التأمل الذهنى ، والانشغال ببعض الهموم الفكرية العامة انشغالا عقليا ، كما فى «الملك لك» مثلا و«رسالة إلى صديقة» وبعض القصائد الأخرى .

ولعله مما يتصل بهذا البعد الفكرى فى الديوان انشغال الشاعر ببعض الأفكار والرؤى الصوفية ، وإن كان عبد الصبور فى الغالب يوظف فى «الناس فى بلادى» هذه القيم الصوفية توظيفا فنيا للتعبير عن بعض أبعاد رؤيته الأخرى أكثر مما يجعل هذه القيم موضوعا لتأمل ذهنى . وهذا واضح فى «أغنية ولاء» التى جعل فيها من تجربة «العشق الصوفى» معادلا فنيا لتجربة المعاناة الشعرية ؛ وكذلك فى «الملك لك» التى استغل فيها بعض أصداء تجربة الوصول الصوفى عن تلك النشوة الروحية الباهرة التى يحسها .

وفى «رسالة إلى صديقة» يفتن عبد الصبور فى تصوير شخصية الصوفى المجذوب الشيخ محيى الدين ، ويجعل من ملامح الصفاء التى تشع من هذه الشخصية وسائل لتصوير بعض أحاسيسه الروحانية الخاصة .

باختصار فإن البعد التأملى الذهنى فى هذا الديوان يعد أشد أبعاد الرؤية الشعرية فيه خفوتا .

الادوات

اللغة :

كان **صلاح عبد الصبور** يدرك جيدا أن الشعر تشكيل لغوى فى النهاية ، وأن كل المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعانى تظل عناصر غير شعرية حتى تتشكل فى أبنية لغوية خاصة ، وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها ، وأن اللغة فى العمل الشعرى ليست أداة توصيل وإنما هى أداة إبداع وخلق . ولهذا كله حرص عبد الصبور على أن يرهف لغته ويشحذها ويفجر فيها من الطاقات التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة ، وتجسيدها تجسيدا فنيا .

لقد اهتم **عبد الصبور** باللغة فى هذا الديوان اهتماما كبيرا ، سواء على مستوى المفردة ، أو على مستوى التركيب ، فشحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغة الثراء ، حتى لنجد اللفظة الواحدة من ألفاظ هذا المعجم تشع ـ عبر السياقات المتعددة التى يضعها فيها ـ بإيحاءات متنوعة إلى حد التناقض .

«فالليل» مثلا نجده يشع بكل معانى الوحشة والرهبة والقسوة فى سياق ما :

وكم ليلة جعت يافتنتى
وأخرى ظمئت
وكم جمّدت عارضىّ الدماء
وقد وخزتها ليالى الشتاء
(الملك لك)

ولكنه فى سياق آخر يفيض بكل معانى الرفق والحنوّ ، حتى ليغدو ملجأ روحيا يلوذ به الشاعر من النور ذاته :

يا ليل يا راحى ومصباحى وأفراحى وكنى
أبعد رماح النور عنى
(عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤)

وما بين هذين الطرفين المتناقضين تتعدد الدلالات الشعرية لليل وتتنوع ؛ فالليل فى الديوان ليس هو الليل المعجمى الذى يتجمد عند معنى واحد أو معانٍ محدودة ، وإنما هو الليل الشعرى الذى يعطيه عبد الصبور كل دلالاته .

وكذلك «النور» ؛ نراه مثلا فى قصيدة «الملك لك» يشع بمعانى النشوة الروحية الغامرة ، والصفاء الباهر ، الذى يفيض على نفس الشاعر :

وأنظر يافتنتى للسماء
ومن بابها الذهبى الضياء

يضئ الدجى بانهمار النجوم
ينور فى وجنتيها السلام

ولكننا نجد هذا النور نفسه فى «**طفل**» نورا حزينا يقطر شجنا وألما ، فهو مرتبط بذلك المشهد الحزين لموت الحب الطفل ، ودفن الشاعر له بين ضلوعه :

وسّدته قلبى الكسير
وجعلت حائطه الدموع
وأنرت من هدبى الشموع

والنور فى «**لحن**» يشع بمعانى الإحساس بفداحة التضحية ، وضخامة الثمن الباهظ الذى يدفعه المناضلون فى سبيل واقع أكثر إشراقا للإنسانية :

وإذا يولد فى العتمة مصباح فريد
فاذكرى
زيته نور عيونى .. وعيون الرفقاء

وأخيرا نجد النور فى «**عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤**» نورا عدوانيا فظا يخشاه الشاعر ويرهبه ويستجير بالليل منه :

النور عملاق يزلزل هدأتى ويهدّ أمنى
ويرينى المهوى العميق لرحلتى فيريع ظنى
يا ليل يا راحى ومصباحى وأفراحى وأمنى
أبعد رماح النور عنى

وهكذا يشحن عبد الصبور مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الثراء والتنوع ؛ وهكذا يفجر فى اللفظة طاقات تعبيرية خلاقة لا ينفد لها إشعاع ، بحيث تظل اللفظة جديدة دائما ، لا تتبذل باستخدامها فى مدلول معجمى محدود .

وقد وظف عبد الصبور فى هذا الديوان حتى الإمكانات اللغوية التقليدية توظيفا شعريا ناجحا . فإمكانة «**التكرار**» مثلا يوظفها ـ سواء على مستوى المفردات أو على مستوى التراكيب ـ للإيحاء بملامح رؤيته الشعرية . فى «**أغنية حب**» مثلا نجده يكرر كلمة «**حبيبى**» سبع مرات فى المقطع الأول ، الذى لا يتجاوز عدد أبياته الثمانية ؛ لأن هذه اللفظة تمثل مركز ثقل شعورى خاص فى رؤيته الشعورية فى هذه القصيدة ، ولهذا يلح عليها هذا الإلحاح برغم استطاعته استبدال الضمير بها . وفى قصيدة «**يا نجمى .. يا نجمى الأوحد**» يكرر كلمة «**يا نجمى**» أكثر من عشر مرات ؛ لأن هذا النجم هو ومضة الضوء الوحيدة التى تشع خلال الظلمات الكثيفة ، التى ترين على أفق الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة ؛ ولهذا يتشبث بها الشاعر هذا التشبث الشديد ، ويلح عليها بالتكرار ، سواء فى صورتها المفردة ، أو فى صورة التركيب الذى وردت عليه فى عنوان القصيدة «**يا نجمى .. يا نجمى الأوحد**» . وفى قصيدة «**إلى جندى غاضب ... سأقتلك**» يكرر عبارة «**سأقتلك**» ثمانى مرات على امتداد القصيدة ، حيث يفتتح بها الشاعر القصيدة فى بيت كامل مستقل ، مؤلف من هذه العبارة وحدها «**سأقتلك**» ويختم بها القصيدة جزءا من بيتها الأخير «**من قبل أن تقتلنى سأقتلك**» ، وبين البداية والنهاية تتردد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة بهذه العبارة الفظة «**من قبل أن تغوص فى دمى أغوص فى دمك**» ، للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندى الغاصب ، الذى استباح حرمة الوطن فى وجدان الشاعر . وفى «**شنق زهران**» تتكرر كلمة «**زهران**» حوالى خمس عشرة مرة فى القصيدة ، مرتبطة بمعانى الوداعة والتفتح وحب الحياة .

ويبرع عبد الصبور فى توظيف التكرار بالنسبة للتراكيب ، حيث يتصرف فيه فلا يغدو تكرارا نمطيا جامدا ، وإنما يتنوع من موضع إلى آخر ، مشحونا فى كل موضع بإيحات جديدة . فى قصيدة «**أبى**» ، التى يمثل موت الأب محورها الشعورى الأساسى الذى تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى ، يكرر الشاعر العبارة التى تجسد هذا المحور «**وأتى نعى أبى**» خمس مرات ، متصرفا فى صورة التكرار فى كل مرة من المرات الخمس ؛ فهو يفتتح القصيدة بهذين البيتين :

وأتى نعى أبى ذاك الصباح
نام فى الميدان مشجوج الجبين

ويختم القصيدة بنفس البيتين ، بعد أن يحذف عبارة «**ذاك الصباح**» من البيت الأول ، ثم يكررهما فى منتصف القصيدة ؛ وتتكرر عبارة «**وأتى نعى أبى**» وحدها مرتين أخريين ، وتتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوريا ، مثل «**وبأقدام تجر الأحذية . وتدق الأرض فى وقع منفر . طرقوا الباب علينا**» التى يكررها الشاعر بدورها عدة مرات مع بعض التصرف فى تشكيلها ؛ ومثل عبارة «**مطربهى وبرق وضباب**» ؛ عبارة «**كان فجراً موغلا فى وحشته**» . وتتكرر هذه التراكيب بصور مختلفة ، تتوالى ، وتتوازى ، وتتقاطع ، وتتعانق ، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن ، نجح الشاعر نجاحا كبيرا فى توظيف هذا التكرار لتجسيده .

وفى أكثر من قصيدة من قصائد «**الناس فى بلادى**» يستخدم عبد الصبور التكرار لأداء وظيفة فنية خاصة وهى الإيحاء بأن الرؤية الشعرية فى القصيدة دائرة نفسية مغلقة ، حيث يعود فى نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التى انطلق منها عن طريق تكرار العبارة التى افتتح بها القصيدة فى نهايتها ، كما فى قصيدتى «**أبى**» و«**إلى جندى غاضب ... سأقتلك**» ، اللتين ختمهما بنفس العبارة التى افتتحهما بها . وأحيانا يمتد التكرار فى مثل هذا الموقع ليشمل مقطعا كاملا ، كما فى قصيدة «**الإله الصغير**» ، التى اختتمها الشاعر بنفس المقطع الذى افتتحها به ، وهو :

كان لى يوما إله ـــ وملاذى كان بيته
قال لى إن طريق الورد وعر.. وارتقيته
وتلفتّ ورائى ـــ وورائى ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكى ، فبكيته

وأحيانا يوظف الشاعر التكرار لأداء وظيفة أخرى وهى اتخاذه نقطة انطلاق ينطلق منها الشاعر إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة ، المرتبطة بالعبارة المكررة . ففى قصيدة الأطلال يفتتح الشاعر

كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة بعبارة «**أطلال .. أطلال**» ينطلق منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة.

وفى بعض الأحيان يكون التكرار تكرارا نغميا، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعا نغميا. وفى مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية. فى «شنق زهران» مثلا يقول الشاعر:

شب زهران قويا ... ونقيا
يطأ الأرض خفيفا ... وأليفا

فنحس أن كلمتى «**نقيا**» و«**أليفا**» إنما هما تكراران نغميان لكلمتى «**قويا**» و«**خفيفا**». والتكرار هنا يؤدى وظيفة موسيقية أشبه بتلك الوظيفة التى تؤديها كلمة «**يبابا**» مثلا فى عبارة «**خربا يبابا**».

بقى قبل أن نترك الحديث عن لغة **عبد الصبور** الشعرية فى هذا الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التى قام بها فى قصيدة «حزن» لاستخدام لغة الحياة اليومية استخداما شعريا، حيث استخدم فى هذه القصيدة بعض العبارات الشائعة فى لغة التخاطب اليومى مثل:

فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وقد أثارت هذه المحاولة فى وقتها جدلا نقديا طويلا. ويبدو أن صلاح عبد الصبور اقتنع بعدم ملاءمتها، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى؛ فلاشك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالا؛ وهناك هوة واسعة ـ فى العربية ـ بين لغة التخاطب اليومى واللغة الفصحى، حتى فى أبسط مستوياتها، فضلا عن مستواها الشعرى الرفيع. وإذا كان هناك محاولات ناجحة فى بعض اللغات الأوربية لتوظيف لغة الحياة اليومية فى الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات الدارجة واللغة الفصحى فى هذه اللغات ليس فى اتساع الهوة التى تفصل بين الفصحى ولهجاتها الدارجة فى العربية.

الصور والرموز:

كانت الصورة أداة **عبد الصبور** الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية فى ديوانه الأول. والصورة الشعرية فى هذا الديوان عالم شديد الثراء والتنوع، تتراوح طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيبا وتعقيدا، وتتنوع مصادر موادها بتنوع ثقافة الشاعر ورحابة انفتاحه على الكون، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد الرؤية الشعرية وتنوعها فى الديوان.

ويلجأ **عبد الصبور** فى هذا الديوان كثيرا إلى وسائل التصوير التقليدية، من تشبيه واستعارة وكناية، وإن كان فى معظم الأحوال يوظف هذه الأشكال توظيفا فنيا جديدا للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم تكن هذه الوسائل عادة توظف للتعبير عنها؛ وكان هذا يدفعه أحيانا إلى الإغراب فى تشكيل هذه الصور، وتأليفها من عناصر متباعدة، لا يبدو بينها للوهلة الأولى ترابط واضح. ويحتل التشبيه بصفة خاصة مكانة واضحة بين وسائل التصوير التقليدية فى هذا الديوان، وإن كانت الصورة التشبيهية فى معظم الأحيان لا تقدم على مجرد إبراز التشابه الحسى بين عناصر متشابهة حسيا، وإنما كان يلتمس الصلات النفسية والروحية الخفية بين هذه العناصر. فحين يقول مثلا فى «**رسالة إلى صديقة**»:

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير.. إلخ

فإن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقدم على أساس التشابه الحسى بين العناصر المكونة للصورة وتسجيله، وإنما ترصد التشابه الروحى العميق بين خطاب الصديقة ومعجزات الأنبياء عليهم السلام، كقميص يوسف، وقدرة عيسى على إخراج الموتى وشفاء المرضى بإذن الله. ويكمن هذا التشابه فى ذلك التأثير الخارق غير العادى الذى يجمع بين رسالة الصديقة وهذه المعجزات النبوية الكريمة ... وقد نجحت الصورة التشبيهية فى الإيحاء بكل هذا.

وفى قصيدة «**الناس فى بلادى**» يجمع الشاعر فى مستهل القصيدة بين مجموعة من الصور التشبيهية التى يقدم بعضها على أساس العلاقات العادية المألوفة، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا، ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية، يقبل فى إطارها اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساسا لتشكيل الصورة التشبيهية. يقول الشاعر فى مطلع القصيدة:

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب

فالصورة الأولى تقدم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفسى غير محدود؛ إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر، وإنما هو الأثر النفسى الخفى. أما الصورة الأخيرة فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعى بين عنصرى التشبيه. فإنها تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهيب فى الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة. فذلك الضحك الظاهرى يختزن وراءه ثورة كامنة وغضبا خبيثا. وهكذا ينجح الشاعر فى توظيف تلك الصور التشبيهية، القائمة على أساس علاقات حسية بين عناصرها، توظيفا فنيا للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية الشعرية.

ولكنه فى أحيان قليلة يخفق فى توظيف تلك الصور التشبيهية الحسية، حيث يطغى عليه الاهتمام بتسجيل التشابه الحسى السطحى بين عناصر الصورة، دون أن يحمل هذا التشابه أية أبعاد نفسية أو شعورية؛ ففى «رسالة إلى صديقة»، وفى سياق يفيض بالروحانية والشفافية،

يتحدث فيه الشاعر عن زيارة الشيخ محيي الدين له فى المنام ، يخرجنا الشاعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبيهيتين حسيتين :

بالأمس زرانى . ووجهه السمين يستدير مثل دينار ذهب
ومقلتاه حلوتان ... جرتان من عسل

وهكذا تتنافر هاتان الصورتان الحسيتان مع السياق الروحانى العام ، وتفسدانه .

وكما اعتمد الشاعر فى بناء صوره على الوسائل التقليدية اعتمد أيضا على البناء الواقعى غير المجازى للصورة ، حيث كان يستخدم بعض الصور الخالية من أى استخدام مجازى للكلمات ، ومع ذلك تؤدى هذه الصور وظيفتها الفنية أبرع ما يكون الأداء . فى «**شنق زهران**» مثلا يرسم لزهران ما يشبه أن يكون بطاقة هوية شديدة البساطة والتأثير ، مستخدما مجموعة من الصور الواقعية الحقيقية ، الخالية نهائيا من كل استخدام مجازى للألفاظ :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولّد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواى
شب زهران » قويا ... ونقيا
يطأ الأرض خفيفا ... وأليفا
كان ضحاكا ... ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عفوية بسيطة بساطة ذلك الإنسان الذى يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثرة استخدام عبد الصبور لمثل هذه الوسائل التقليدية فى تشكيل صوره ، فإن القدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد فى تشكيله على الوسائل الحديثة ، من مثل تراسل الحواس ، ومزج المتناقضات ، والتجميع ، بمعنى بناء الصورة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التى يؤلف بينها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات تأثير نفسى خاص ، وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعرى التى أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة . ويقوم التشخيص بدور أساسى فى تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية . وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة . ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا فى نتاج الشعراء الجدد . وقد استغلها **عبد الصبور** استغلالا بارعا ، فوجدنا المشاعر والأحاسيس والمعانى التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة ــ وجدنا كل ذلك كائنات حية تفيض بالحيوية والنشاط ، فالحزن ــ مثلا ــ فى «**شنق زهران**» **يمشى إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع** ، **وفى** «**الحزن**» نجد الحزن يفترش الطريق ، ونجده حزنا ضريرا ، وصموتا ... إلخ . وفى الرحلة نرى «الصبح» يدرج فى طفولته ، و«الليل» يحبو حبو منهزم ؛ وفى «**أناشيد غرام**» يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل ، ويعقد بينه وبينها أواصر صلة حميمة ، ويجعلها رسله إلى المحبوبة ، ويحاورها وتحاوره . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والجامدة إلى كائنات تتنفس وتتحرك وتحس ، وتضفى على القصائد حيوية متجددة . أما تراسل الحواس والمدركات ، ومزج المتناقضات ، وغير ذلك من وسائل التشكيل التى تعبث بالعلاقات المألوفة بين الأشياء ، فهى شديدة الشيوع فى الديوان . فالنغم يورق فى النفس أدغالا حزينة ، والأفق مختنق الغبار ، والكلمات غمائم ، ونسمع للموسيقى حفيفا ، ونرى الرؤى تقطف وتجمع ، والحياة تموت فى العينين ، والبسمة بيضاء ، والنجوم سوداء ... والأمثلة لهذه الوسائل لا تنتهى .

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية جديرة بالإشارة إليها ، وهى بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتناثرة التى قد لا يكون لأى منها دلالة واضحة ، ولكن تجميعها فى صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسى خاص ، تتآزر كل هذه العناصر على إحداثه . فى قصيدة «**أبى**» مثلا ، تطالعنا مثل هذه الصورة البارعة القائمة على أساس التجميع :

مطر يهمى ... وبرق ... وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى

فالشاعر يشكل هذه الصورة التى تترك فى النفس إيحاء قويا بالوحشة والأسى واللوعة ، من مجموعة من الشذرات المتناثرة ، التى تتفاعل فى إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسى العميق . وهذه الوسيلة من وسائل تشكيل الصورة ، الشديدة الشيوع كذلك فى الديوان ، تعد أثرا من آثار استفادة الشاعر من الفنون الأخرى ؛ فهى تشبه المونتاج السينمائى القائم على أساس الترابط .

أما «**الرموز**» فإن عبد الصبور فى هذا الديوان يبدع مجموعة من الرموز الخاصة التى شاعت بعد ذلك فى شعر الشعراء من بعده ، حتى ليمكن القول إنه وضع فى هذا الديوان أسس معجم رمزى ــ على الرغم مما فى هذا التعبير من تناقض . وقد استمد بعض رموزه من الطبيعة ومن الحياة المعاصرة ، كما استمد بعضها الآخر من التراث ، ولكنه فى كل الأحوال كان يعكف على طرفى الرمز ، ينسج بينهما خيوط علاقة رمزية عميقة فى دأب واقتدار . فى قصيدة «**طفل**» يرمز عبد الصبور بالطفل إلى ذلك الحب النضير الوديع المختضر . ويبدأ عنصرا العلاقة الرمزية ــ الطفل والحب ــ فى التفاعل منذ بداية القصيدة ، فيعطى كل منهما للآخر ويأخذ منه . ومن خلال هذا التفاعل الخلاق ينمو الرمز وتنمو معه القصيدة .

وفى «**رحلة فى الليل**» يرمز فى مقطع «**اغنية صغيرة**» بالاجداد

المهوم والطائر الصغير وفرخه الزغيب إلى ذلك القدر الغاشم الذى يترصد كل ما هو برئ ووديع فى الحياة ؛ وفى «**أغنية ولاء**» ينسج خيوط علاقة رمزية عميقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية . وبين المعشوق فى التجربة الصوفية والشعر . وبين العاشق الصوفى والشاعر . وتتشابك هده الخيوط وتتلاحم .

وفى «**هجم التتار**» يوظف الشاعر رمز التتار بكل ما ارتبط بهذا الرمز من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان يرمز به إلى قوى العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ؛ وفى «**رحلة فى الليل**» يرمز بالسندباد ومغامراته إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعرى . وهكذا يستمد عبد الصبور الكثير من رموزه من التراث . وهو فى هذه الرموز التراثية يضفى على معطيات التراث التى يوظفها كرموز أبعاد رؤيته المعاصرة . ويترك الدلالة التراثية لهذه المعطيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التى يضفيها عليها . ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية كما رأينا فى تحليل مقطع «**السندباد**» من «**أغنية فى الليل**» .

توظيف الموروث :

يضرب **عبد الصبور** بجذوره فى أعماق تراث بالغ الغنى والرحابة فى هذا الديوان . ويمتاح من كنوز هذا التراث ما يثرى تجربته الشعرية . وموروث **عبد الصبور** فى هذا الديوان موروث ثرى متنوع . لا ينحصر فى إطار التراث العربى والإسلامى ، وإنما يرحب ليشمل التراث الإنسانى كله . وفى مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربى والإسلامى .

وقد فتن عبد الصبور بالموروث الصوفى بصفة خاصة ، فاستمد منه فى أكثر من قصيدة ؛ ففى «**رسالة إلى صديقة**» يستعير ذلك الجو الصوفى الشفاف الذى يفيض بالصفاء ، والذى يمثله **الشيخ محيى الدين** ، ذلك الصوفى الشيخ الذى افتتن به **عبد الصبور** وتألق فى تصوير ملامحه الصوفية . وإلى جانب استعارته من الجو الصوفى استعار المعجم الصوفى فى ذلك الحوار الذى كان يدور فى القصيدة بينه وبين الشيخ محيى الدين ، بل استعار بعض المأثورات الصوفية فى هذا الحوار . وفى «**أغنية ولاء**» يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفى ليصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر ، كما يوظف فى نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفى ، وبعض القيم الصوفية ، للإيحاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجدد الشاعر لها وفنائه فيها . وفى «**الملك لك**» يوظف النشوة الصوفية للتعبير عن ذلك الفرح الروحانى الغامر الذى يغمر أرجاء نفسه .

كما استعار من التراث الدينى كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا فنيا موفقا . كتوظيفه لقميص يوسف ومعجزات عيسى عليهما السلام فى «**رسالة إلى صديقة**» ؛ وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام فى أكثر من قصيدة . ومثل استعارته لفكرة التجرد فى عملية الإحرام فى الحج فى قصيدة «**أغنية ولاء**» .

واستعار عبد الصبور من الموروث الشعبى عناصر كثيرة وظفها توظيفا شعريا بارعا . مثل استعارته لشخصية السندباد فى قصيدة «**رحلة فى الليل**» . واستعارته لقالب «**الحدوتة**» الشعبية وبعض أدواتها ولوازمها الأسلوبية فى «**شنق زهران**» . مثل «**كان يا ما كان**» التى تكررت فى القصيدة أكثر من مرة :

كان يا ما كان ... أن زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان ... أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان يا ما كان ... أن مرت لياليه الطويلة

وفى «**الملك لك**» يستعير الشاعر بعض الموروثات الشعبية ، وبعض أبطال القصص الشعبى . كالغول والسندباد ...

كما استعار **عبد الصبور** من الموروث التاريخى بعض المعطيات ، كالتتار مثلا فى قصيدة «**هجم التتار**» .

أما الموروث الإنسانى العام فى هذا الديوان فتتنوع مصادره ؛ فيستعير من التراث الإغريقى بعض المعطيات . كاستعارته لشخصية «أبى الهول» فى قصيدة «**عودة ذى الوجه الكئيب**» . حيث صور الشاعر صنيع ذى الوجه الكئيب بصنيع أبى الهول بأهل طيبة فى أسطورة «**أوديب**» . كما استعار شخصية «**هرقل**» بشكل عابر فى قصيدة «**أبى**» . **واستعار شخصية سقراط** وبعض تراثاته ، وبخاصة مشهد موته سعيدا فى سبيل فكره . وفى سبيل المعرفة ، وعبارته الشهيرة «**اعرف نفسك**» . وذلك كله فى قصيدة «**نام فى سلام**» ، التى يقرن فيها الشاعر بين استشهاد محمد نبيل وتضحيات رواد الإنسانية العظام فى سبيل مثلهم العليا . فى مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط مبتسما قديرا بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه الرغبة الملحة :

ومات ذلك الوديع دونما احتفال
معلما . ورائدا فى سنة الكمال
أما التلاميذ الذين انفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا : «أيبسم المعلم ؟ !»
عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة :
ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك»
وهو يموت وادعا لأنه عرف ..

وعبد الصبور يقرن شخصية سقراط فى هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام ، التى استمد ملامحها من الكتاب المقدس ، على أساس أن كلا منهما ضحى بحياته فى سبيل مبادئ عليا .

ومن الكتاب المقدس أيضا يستلهم **عبد الصبور** معجم **نشيد الإنشاد** فى قصيدة «**أغنية حب**» . وبخاصة فى مطلعها :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطة
خدا حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام

وقد استلهم **عبد الصبور** من الموروث الأدبى الأوربى استلهاما بارعا فى قصيدة «**لحن**» ، التى وظف فيها موروث أديبين كبيرين هما **شكسبير وإليوت** ؛ فهو يعتمد فى الهيكل العام للقصيدة على مسرحية

«**روميو وجولييت**» لشكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومدّ جولييت لروميو حبلا من شرفتها :

جارتي مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار ...

ثم يستعير بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذى دار بين روميو وجولييت فى المشهد الثانى من الفصل الثانى فى المسرحية :

«أشرقي يا فتنتى»
«مولاى»
«أشواقى رمت بى»
«آه لا تقسم على حبى بوجه القمر
ذلك الخداع ، فى كل مساء
يكتسى وجها جديدا» .

ثم يمزج بعد ذلك بين هذا التراث الشكسبيرى وتراث **إليوت** ، حيث يستعير بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين «**أغنية العاشق ج . ألفرد بروفروك**» و«**الرجال الجوف**» ليدمج هذه الأبيات فى الحوار الذى يدور بينه وبين الحبيبة ، والذى استمد بعض عباراته كما رأينا من **شكسبير**. **وهو يستعير من القصيدة الأولى : «جارتى ، لست أميرا ، لا ولست المضحك الممراح فى قصر الأمير»** ، ومن الثانية «**إننى خاو ومملوء بقش وغبار**» .. وهو يحدث بالطبع بعض التحوير فى النصوص المستعارة لتلائم السياق .

على هذا النحو الثرى يتنوع تراث عبد الصبور ، ويتعانق التراث القومى مع التراث الإنسانى العام هذا العناق البارع الرائع .

البناء الدرامى :

كان **عبد الصبور** شاعرا دراميا منذ ديوانه الأول ؛ فالنزعة الدرامية واضحة فى الكثير من قصائد هذا الديوان التى يبنيها بناء دراميا ، معتمدا على استعارة بعض أدوات الأجناس الدرامية وتكنيكاتها . فهو يستعير من المسرحية عدة تكنيكات ، فى مقدمتها تعدد الأصوات والصراع ، والحوار ؛ فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت غنائى واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاورة والمتصارعة .

فى قصيدة «رحلة فى الليل» تتعدد الأصوات وتتحاور ، ويلجأ الشاعر فى تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التى يحمل كل منها عنوانا مستقلا ، للإيحاء بتعدد الأصوات فيها . وتحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب : **١ ــ بحر الحداد . ٢ ــ أغنية صغيرة . ٣ ــ نزهة فى الجبل . ٤ ــ السندباد . ٥ ــ الميلاد الثانى . ٦ ــ إلى الأبد** . وتتعدد الأصوات فى هذه القصيدة وتتصارع وتتحاور حتى فى إطار المقطع الواحد . وقد رأينا الصراع بين السندباد والمغامر الجواب والندمان الكسالى فى مقطع «**السندباد**» . والشاعر لا يكتفى بالحوار النفسى بين الصوتين ، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحى بكل مقوماته . بما فى ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص ، حيث يضع اسم السندباد والندامى خارج السياق وخارج إطار الوزن على النحو التالى :

السندباد : **لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق**
إن قلت للصاحى : انتشيت ، قال : كيف ؟
(السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت)

الندامى : **هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد ... إلخ**

وفى «**رسالة إلى صديقه**» يسوق الشاعر مشهدا مسرحيا آخر ، بطلاه الشاعر والشيخ محيى الدين صوفى حارته ، الذى يزوره فى المنام . ويدور بينهما حوار صوفى شفاف يغلفه الشاعر بلون من الحلم يزيد من صفائه وشفافيته . ويتحاور الصوتان على هذا النحو :

ــ يا صاح .. أنت تابعى
فقم معى
رد مشرعى
فالأمر فى الديوان : قم
ــ يا شيخ محيى الدين إنى كسير
ــ لايكسر الجناح يا إنسان .. والإنسان داء قلبه النسيان
ــ يا شيخ محيى الدين إنى صغير
ــ بل كلنا صغار .. المحبوب وحده الكبير .

وينتهى المشهد نهاية درامية ، حيث يختفى الشيخ محيى الدين كما جاء دون أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب .

وفى المقطع الرابع من «**أناشيد غرام**» يوظف الشاعر مشهدا مسرحيا آخر ، أبطاله هذه المرة هم القمر والنسيم والليل ــ الذين يشخصهم الشاعر ويجعلهم رسله إلى محبوبته ــ بالإضافة إلى الشاعر ومحبوبته . ويدور بين أبطال المشهد حوار شعرى بارع ، يضفى على المقطع درامية واضحة .

ولا يكتفى عبد الصبور باستعارة التكنيكات المسرحية العامة ، وإنما يعمد فى بعض الأعمال إلى استلهام أعمال مسرحية محددة ، كما فعل فى قصيدة «**لحن**» التى استلهم فيها ــ كما سبقت الإشارة ، وبالإضافة إلى استعارة بعض التكنيكات المسرحية العامة ، مثل تعدد الأصوات والحوار ــ مسرحية «**روميو وجولييت**» **لشكسبير** ، فيبنى هيكل القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة فى هذه المسرحية ، ويقتبس فى الحوار الذى دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير فى المسرحية .

وكما استعار عبد الصبور من المسرحية استعار أيضا من فن القصة بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية ، مثل أسلوب القص ، والارتداد (الفلاش باك) . والمونولوج الداخلى ، وغير ذلك من أدوات الفن القصصى . والأمثلة على ذلك كثيرة ؛ فمقطع «**أغنية صغيرة**» من قصيدة «**رحلة فى الليل**» يلعب عنصر القص فيها الدور الأول بين الأدوات الشعرية ، وكذلك فى قصيدة «**ذكريات**» و«**حياتى وعود**»

وغير ذلك من القصائد التى يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسى فى التوصيل .

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيرا ، وبخاصة فى القصائد المعتمدة على عنصر القص ؛ ففى هذه الأعمال كثيرا ما يرتد من اللحظة الجاهزة إلى لحظة أو لحظات فى الماضى تضئ هذه اللحظة الحاضرة ، وتضفى لونا من التنوع والتركيب على السياق . ففى **«رسالة إلى صديقة»** يرتد من لحظة حديثه عن سقمه وزيارة الشيخ محيى الدين له فى المنام ، إلى ماضى علاقته بالشيخ فى حياته ، ثم ذكريات موته ، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبته الحوار الذى جرى بينه وبين الشيخ فى المنام . وتمتزج التكنيكات الروائية بالتكنيكات المسرحية امتزاجا بارعا يبرز درامية البناء فى هذه القصيدة . وفى «**الملك لك**» يرتد الشاعر إلى الماضى أكثر من مرة ، ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة . وكذلك فى «**أبى**» تتكرر عملية الارتداد أكثر من مرة ، حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضى ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب . ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى ، وهكذا ..

أما «**المونولوج الداخلى**» فلم يلجأ إليه الشاعر كثيرا فى هذا الديوان ، ومن أمثلته القليلة ما جاء فى نهاية قصيدة «**الحزن**» ، حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف ينتصرون على الحزن ويقهرونه ، ولكن فى أعماق الشاعر يهمس صوت داخلى عميق يردد :

يا صاحبى زوق حديثك ، كل شئ قد خلا من كل ذوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحذر العميق
الحزن يفترش الطريق .

وبالإضافة إلى فنى المسرحية والقصة استلهم **عبد الصبور** فى هذا الديوان بعض تكنيكات فن السينما ، وبخاصة أسلوب المونتاج ، حيث أفاد فى بناء بعض صوره بأسلوب المونتاج على أساس الترابط . وهو أسلوب يقدم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة المتناثرة غير المترابطة ؛ ومن خلال تجميع هذه اللقطات فى مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين ، وإثارة أحاسيس معينة ، لم تكن هذه اللقطات لتثيرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر . أفاد عبد الصبور من هذا الأسلوب فى تشكيل بعض الصور المبنية على أساس تجميع بعض الشذرات والعناصر المبعثرة ، التى تكتسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسى المراد .

فى قصيدة «**هجم التتار**» مثلا ، حين يريد الشاعر تجسيد الهزيمة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر ، يلجأ إلى هذا الأسلوب فى بناء لصورة ، فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالى :

الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات
والطبلة الجوفاء ، والخطوا الذليل بلا التفات
وأكف جندى تدق على الخشب
لحن السغب

فكل هذه لقطات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسى المطلوب ، مستلهما أسلوب المونتاج على أساس الترابط . واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة فى تشكيل الصور يحتاج من الشاعر إلى رهافة خاصة فى اقتناص اللقطات الدالة القادرة على التفاعل معا لإحداث التأثير المطلوب ..

ويعود الشاعر فى نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى فى تصوير جوّ الكآبة والقهر والحزن الذليل الذى يخيم على معسكر الأسرى :

فى معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد
ومزاح مخمورين من جند التتار .

رواضح أن أى معطى من المعطيات المتناثرة التى تتالف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملا ؛ لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة ؛ فهى مبتدآت بلا أخبار ، ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذى يكسبها دلالتها الشعرية ، وقدرتها على الإيحاء والتأثير .

الموسيقى :

يتروح الشكل الموسيقى المستخدم فى الديوان بين الشكل الكلاسيكى الموروث والشكل الحر فى أكثر صوره تحررا وجدة ، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا ، حيث كتب به ثلثى القصائد فى الديوان ، على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكى الذى يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر ، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث .

والملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية ؛ فكل القصائد الملتزمة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير فى كل مقطع .

كما حاول **عبد الصبور** تجريب بعض القوالب الموسيقية الغربية ، كقالب «**السوناتا**» الذى كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان «**سوناتا**» .

والقصائد التى استخدمت الشكل الكلاسيكى فى الديوان إحدى عشرة قصيدة ، منها ثلاث من «**المتقارب**» ، واثنتان من «**الكامل**» واثنتان من «**الخفيف ومجزوئه**» ، وواحدة من كل من «**الرمل**» و«**الرجز**» و«**المجتث**» و«**السريع**» .

أما القصائد الحرة فقد فاز «**الرجز**» منها بالحظ الأوفر ، حيث حظى بتسع من القصائد العشرين الحرة فى الديوان ، فى حين توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين «**الكامل**» (خمس قصائد) و«**الرمل**» (ثلاث قصائد) وكل من «**المتقارب**» و«**الخبب**» (قصيدة واحدة) .

وبقيت قصيدة من القصائد الحرة فى هذا الديوان لها أهمية تاريخية خاصة ، وهى قصيدة «**أناشيد غرام**» ، التى قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن ، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكى . وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة فى القصيدة على وزنين من أكثر الأوزان العربية تحررا واقترابا من النثرية وهما **الرجز** ــ الذى كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة ــ **والخبب** ــ الذى كتب به مقطعا واحدا . أما المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكى فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية فخامة وجزالة وعراقة وهو وزن **الطويل** . وهكذا يتردد الإيقاع فى القصيدة بين طرفى النقيض : أقصى التحرر إلى حد القرب من النثرية ، واقصى الالتزام إلى حد النمطية . فبينما يسير إيقاع المقطع الثانى حرا طليقا على هذا النحو :

حبك
عصفور ينقر فى بيدر
قلبى بيدر
عيناك نعاس مخمور
والخصلة ظلى من وهج الخدين

يأتى إيقاع المقطع الثالث فخما جليلا على هذا النحو :

أحبك ياليلاى ، لا القلب غادر هواه ولا الأيام مسعفة حبى
وأنت على البين المشت وشيكة ولما تقضى الحاج لسلواله الصب
وكيف احتمالى البعد ، والبعد لوعة ؟ ! وكيف مكانى والهوى نازع لبى ؟ !

ولنلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكى بالمعجم الشعرى الكلاسيكى والتعابير الكلاسيكية ؛ فالشاعر فى إطار هذا المقطع ينادى محبوبته بيا ليلاى ، وتتوالى بعد ذلك المفردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة ؛ البين المشت ، تقضى الحاج ، الواله الصب ... إلخ .

لقد كان الشاعر فى المرحلة التى كتب فيها قصائد هذا الديوان لا يزال مترددا بين نزعته المتحررة ، والقيم الموسيقية الكلاسيكية الموروثة التى ترسخت فى وجدانه ، والتى كانت لا تزال تمارس تأثيرها على وجدان الشاعر ووجدان جيله برغم ريادتهم للتحرر ؛ فضلا عن أن النزعة الغنائية فى هذه المرحلة كانت هى الأكثر سيطرة على رؤيته ، ولهذا كان يلجأ إلى الشكل الكلاسيكى بما فيه من إيقاعات واضحة تلائم النزعة الغنائية ، بل إنه كان فى بعض الأحيان لا يكتفى بما فى الإيقاع الكلاسيكى من فخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة ، وبخاصة الترصيع الذى كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافى الداخلية الإضافية ، التى تدعم القافية الأساسية فى إثراء الإيقاع العام . كما فى «**سوناتا**» :

لأجل الرغيف ، وظل وريف ، وكوخ نظيف ، وثوب جديد وكما فى «**عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤**» :

ياليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكنى
....
لابد من خوض الصباح إلى الجراح إلى النواح

وبعد :

فقد تكون بعض هذه الإنجازات الشعرية التى حققها **صلاح عبد الصبور** فى ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا ، ولكن لم يكن من الممكن لهذه الإنجازات أن تصبح من تراث الحركة الشعرية الجديدة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد الحركة الأولى ، ولولا هذه الدعائم التى أرستها هذه الأعمال الريادية الأولى .

لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة . والكلمة أطول عمرا من الحجر ، وأصلب على الزمن ، وأقدر على مغالبته . فالأهرام وكتاب الموتى ولدا فى يوم واحد من أيام التاريخ . التى هى كألف يوم مما يعدون أو تزيد . ومازالا يتنفسان أنفاس الحياة حتى غدنا وبعد غدنا . وقد يأكل الزمن المتطاول من الأهرام حجرا فحجرا . ولكنه لن يسقط من كتاب الموتى كلمة واحدة ، بل قد يزحم صفحاته بالحواشى والتعليقات

حتى نقهر الموت



الهيئة المصرية العامة للكتاب





تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- **محمود حسن اسماعيل**
  - أغانى الكوخ
  - صلاة ورفض
  - قاب قوسين
  - لابد
  - نهر الحقيقة
- **عبده بدوى**
  - كلمات غضبى
  - لا مكان للقمر
- **المأمون أبو شوشة**
  - صلاة العبيد
- **عبد الرحمن الأبنودى**
  - الأرض والعيال
  - جوابات حراجى القط
  - الزحمة
  - صمت الجرس
  - وجوه على الشط
- **عبد الرحمن الشرقاوى**
  - من أب مصرى
- **إبراهيم محمد نجا**
  - أغنيات للحب
  - أيام من عمرى
  - ديوان ابن الرومى
  - ديوان عمر ابن أبى ربيعه
  - ديوان ابن سناء الملك
  - ديوان رامى
- **أحمد سويلم**
  - الطريق والقلب الحائر
  - الهجرة من الجهات الأربع
  - الخروج إلى النهر
- **أحمد عبد المعطى حجازى**
  - مدينة بلا قلب
- **أحمد مخيمر**
  - أشواق بوذا
  - الغابة المنسية
- **بدر توفيق**
  - قيامة الزمن المفقود
  - رماد العيون
- **الأعمال الكاملة لبيرم التونسى**
  - حياتى والمرأة
  - الفن والمرأة
  - بيرم والناس
  - بيرم ناقداً للحياة
  - بيرم وحياة كل يوم
  - بيرم والحياة السياسية
  - **ديوان حسان ثابت**
- **روحية القلينى**
  - حنين إلى
  - عبير القلب
- **سالم حقى**
  - هوى الأربعين
  - النجم وأشواق الغربة
- **صالح جودت**
  - ألحان مصرية
  - الله والنيل والحب
- **صلاح جاهين**
  - دواوين صلاح جاهين بالعامية المصرية
- **عبد الحميد زقزوق**
  - ابن مصر
  - ترنيمات الافتتاح (شعر بالعامية)
- **عبد القادر حميدة**
  - أحلام الزورق الغريق
- **عبد اللطيف النشار**
  - ديوان عبد اللطيف النشار
- **عبد الوهاب البياتى**
  - أشعار فى المنفى
  - المجد للأطفال والزيتون
  - ملائكة وشياطين
- **العوضى الوكيل**
  - فراشات ونوار
- **فاروق شوشة**
  - كلمات على الطريق
- **فتحى سعيد**
  - أوراق الفجر
  - مسافر إلى الأبد
- **فوزى العنتيل**
  - عبير الأرض
  - رحلة فى أعماق الكلمات
- **كامل أمين**
  - ملحمة عين جالوت
  - عندما يحرقون الشجر

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

أحلام الفارس القديم

□ وليد منير

(١)

« أحلام الفارس القديم » هو الديوان الثالث للشاعر صلاح عبد الصبور بعد ديوانيه « الناس فى بلادى » و « أقول لكم » . وهو الديوان الذى تتبلور فيه بشكل واضح ومحدد (رؤية العالم) عند الشاعر ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات التى تؤكدها فيما بعد دواوينه الثلاثة الأخيرة « تأملات فى زمن جريح » و « شجر الليل » و « الإبحار فى الذاكرة » .

و « **أحلام الفارس القديم** » وثيقة ذاتية حزينة ، تدين فى بعدها الأول ذات الشاعر ، وتدين فى بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا :

لكننى يا فتنتى مجرب قعيدْ
على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامهْ
كون خلا من الوسامهْ
أكسبنى التعتيم والجهامهْ
حين سقطت فوقه فى مطلع الصبا .

والشاعر الذى يرتدى فى هذا الديوان أقنعة (**الفارس**) و (**العاشق**) و (**الصوفى**) ، ويعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر ، يعى تماماً أنه إذ يطرح قضية خلاصه الشخصى فهو يطرح فى الوقت نفسه قضية خلاص الإنسانية من أغلالها المادية والروحية ، حيث إنه آثر بانصهاره فى مشكلات الكون والإنسان انصهاراً كلياً أن يختار الطريق الأصعب ، وألا يلقى ـ كما فعل البعض ـ بالمسئولية الأخلاقية عن كاهله .

وفى البدء يضعنا الشاعر أمام حقيقة مختصرة ذات شقين .

هذه الحقيقة هى :

عقم الإنسان .

عقم الوجود .

إنه يستحضر صورة (عام الرمادة) ليقودنا عبر ذلك إلى علاقة معنوية تربط بين الفقر المادى والفقر الروحى ، وتقوم فى جوهرها على أساس من التقابل بين ما هو (عام) وما هو (خاص) .

لم تثمر الأشجار هذا العام<....>فقيرة خزائنى ..

مقفرة حقول حنطتى ..

الضوء خافت شحيح<....>الشمعة الوحيدة التى وجدتها
بجيب معطفى ..
أشعلتها لكم .

* * *

ومن هذا التقابل ينشأ نوع من التضاد بين المحسوس والمأمول :

قلبى حزينْ
من أين آتى بالكلام الفرح ؟ !
(قصيدة مفتتح)

أو بين ما نلقاه وما نبغيه ـ كما يقول الشاعر فى « مذكرات الصوفى بشر الحافى » :

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاهْ

وهذه الحقيقة تظل « توجع القلب وتضنيه » وتدفع بالشاعر إلى السعى فى طلب (**الموت**) يأساً من (**صلاح الكون**) :

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برءُ
ولو أنصفنا الرحمن عجل نحونا بالموتْ
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شىءُ
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت ؟ !

(مذكرات الصوفى بشر الحافى)

وهذه الرؤية الصوفية التى توحد بين (**الشاعر**) و (**الصوفى**) من خلال إسقاط الماضى على الحاضر ، تحمل فى طياتها ـ على الرغم من سلبيتها ـ تجاوزاً للواقع الضرير ، وتشوفاً إلى واقع أفضل ، يقترب من الحلم أو الأسطورة فى بعض الأحيان :

إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيمْ
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرةْ
مدينة الصحو الذى يزخر بالاضواءْ
والشمس لا تفارق الظهيرةْ
أواه يا مدينتى المنيرةْ
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءا
(الخروج)

فالموت هنا يصبح معادلاً للبعث الذى يمتزج فى وجدان الشاعر بالعيش فى (المدينة المنيرة) أو (اليوتوبيا المفقودة) التى يجدّ الشاعر فى الوصول إليها. إذن **ففكرة الموت، وهى فكرة تدخل كإحدى التيمات** الرئيسية التى تحكم إيقاع العملية الشعرية فى الديوان، تكتسب من الناحية الوظيفية دلالتين مختلفتين على هذا النحو:

الموت = الانسحاب من الحياة
الموت = البعث أو الولادة الجديدة.

والموت بهذين المدلولين يمثل **ظاهرة مهمة** تميز الفلسفة الصوفية بوجه عام، حيث يفضى الموت بمفهومه الأول إلى فكرة **(الخلاص)**، فى حين يقترب بمفهومه الثانى رويداً من فكرة **(وحدة الوجود)** المعروفة.

والقارئ يستطيع أن يلمس هذا عن طريق إحساسه المتفرد فى أثناء القراءة بدور الصورة الشعرية فى تشكيل البنية. فالصورة فى الشعر تعنى تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية عن طريق ما يسمى **(بالالتفاف)**. وعلى سبيل المثال فالموت فى قصيدة **(أغنية للشتاء)**، وفى قصيدة **(مذكرات الصوفى بشر الحافى)** لا يعنى على مستوى الدلالة أكثر من الموت فى ذاته، فى حين يفقد معناه اللغوى المباشر **فى قصيدة (أغنية للقاهرة)** وفى قصيدة **(أحلام الفارس القديم)** ليكتسبه على مستوى لغوى آخر يتيسر للشاعر من خلاله أن يضمنه دلالة مختلفة.

يقول صلاح عبد الصبور فى **(أغنية للقاهرة)**:

وأن أذوب آخر الزمان فيك.
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه
والزيت والأوشاب والحجرْ
عظامى المفتتةْ
على الشوارع المسفلتة
على ذرى الأحياء والسككْ
حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

ولا يفوتنا أن نشير إلى استحضار الشاعر للأسطورة الفرعونية القديمة **(إيزيس وإيزوريس)** فى هذا المقطع التصويرى من القصيدة.

كما يقول فى **(أحلام الفارس القديم)**:

وحين يأفل الزمان يا حبيبتى..
يدركنا الأفول
وينطفى غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله فى مسارب الجنان درتينْ
بين حصى كثير
وقد يرانا ملك إذ يعبر السبيلْ
فينحنى، حين نشد عينه إلى صفائنا
يلقطنا، يمسحنا فى ريشه، يعجبه بريقنا
يرشقنا فى المفرق الطهور.

وكلتا التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبع عند الشاعر من منبع واحد، وهما تلتقيان عند نفس الغاية[1]. **فلا عجب إذن أن نشعر** شعوراً عميقاً بهذه النزعة الصوفية فى شعر **صلاح عبد الصبور** بعامة وفى **قصائد هذا الديوان بشكل خاص، حيث تدخل كثير من الأفكار** الميتافيزيقية والصوفية فى نسيج الإبداع الشعرى.

ومن أهم هذه الأفكار:

١ ـ الإحساس بزيف الحياة وعقمها.
٢ ـ النزوع إلى التوحد.
٣ ـ الإحساس العنيف بالغربة والقلق والحزن.
٤ ـ الاجتهاد فى النفاذ إلى مستويات الشعور الأكثر عمقاً، بغية الوصول إلى الدلالات الخفية التى تكمن وراء الظواهر المألوفة.

وتوظيف الشاعر للتراث الصوفى فى هذا الديوان يتم على ثلاثة مستويات:

١ ـ مستوى توظيف الشخصية.
٢ ـ مستوى توظيف الفكرة.
٣ ـ مستوى توظيف المعجم.

وتُكسب المفردات والتراكيب اللغوية المعروفة للصوفية اللغة الشعرية فى هذا الديوان ثراء فنياً ووظيفياً ملموساً. ويمكن حصر أبرزها فيما يلى:

المفردات:

(الرؤية ـ المحبوب ـ السكر ـ الكأس ـ الظمأ ـ المبكى ـ الهجرة ـ المدام ـ الطريق ـ البواح ـ الدليل ـ الفردوس ـ الخاطر ـ الحقيقة ـ الظنون).

التراكيب:

(مجامع المسامرة ـ جوهر اليقين ـ أثقال العيش ـ سوانح الألم ـ مدأة الجنب ـ سليب البدن ـ غربة الديار ـ حيرة الأفكار).

٢

يقول صلاح عبد الصبور: إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها لا فى قفاها (بتعبير كامى)، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة والفكر والحلم. وكثيراً ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم، وينتابهم

الشك فى إمكان الإصلاح . ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة .

ويلوح هذا اليأس المرير أو الاستنكار الشامل لواقع الإنسان والوجود جلياً فى قصائد الشاعر الغنائية التى اختار لها تلك العناوين الدالة (**من أناشيد القرار**) و (**أغنيات تائهة**) و (**من أغانى الخروج**) .

ففى الكراسة الأولى «من أناشيد القرار» تدور التجربة الشعرية حول محور ثابت ، حيث يلجأ الشاعر إلى البوح عن طريق إسقاط مشاعره الخاصة على أشياء بعينها (الشتاء ـ مدينة القاهرة ـ الليل ...) . وهكذا يفضى بنا إلى علاقة تقوم فى جوهرها ـ كما سبقت الإشارة من قبل ـ على نوع من التقابل بين ما هو «**عام**» وما هو «**خاص**» .

الشتاء

الموت
الحزن
المرض
الهزيمة
الضياع

القاهرة

الأسى
الأسر
الشهوة
الرهبة
الجوع
الهوى
الجحود

الليل

السكْر
الحزن
الموت
العشق

القدر

الغربة
الإحباط
الوهم
الانكسار
الحزن
الوحشة
الظلم

ويفضى هذا التقابل الدلالى إلى نوع من التسليم الذى لا يخلو من السلبية ، والذى ينشأ دائما كمحصلة أخيرة للصراع بين الواقع القائم والرغبة المحبطة :

لكننى بعثرت كالسفيه فى مطالع الخريف
كل غلالى ، كل حنطتى وحبى
كان جزائى أن يقول لى الشتاء
إننى ذات شتاء
مثله أموت وحدى
ذات شتاء مثله أموت وحدى

«**أغنية للشتاء**»

و :

أعود لا مأوى ولا ملتجئا
أعود كى أشرد فى أبوابك
أعود كى أشرب من عذابك

«**أغنية للقاهرة**»

و :

لاتبكنا يا أيها المستمع السعيد
فنحن مزهوّون بانهزامنا

«**أغنية لليل**»

و :

اخترت لى   لشد ما أوجعتنى !
ألم أخلص بعد أم ترى نسيتنى ؟
الويل لى نسيتنى ، نسيتنى

«**أغنية إلى الله**»

ويجب ألا يفوتنا أن التسليم أيضا هو أحد المعالم الرئيسية لفلسفة السلوك عند الصوفية . وهو كما يقول **السَرى السقطى** «الانخلاع من الحول والقوة» .

يقول صلاح عبد الصبور :

الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختار
رسم الأقدار
فلو اخترنا لاخترنا أخطاء أكبر
وحياة أقسى وأمر
وقتلنا أنفسنا ندما
ثمن الحرية مادمنا أحرار

«**مذكرات رجل مجهول**»

وإذا كانت مهمة الشعر ـ كما يقول «**بول فاليرى**» ـ هى أن يترك لدينا انطباعا قويا فى الاتحاد العميق الذى لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها ، فإن **صلاح عبد الصبور** ينحو إلى بناء القصيدة بشكل من شأنه أن يساعد على تثبيت هذا المفهوم . فهو ينجح فى نقل انفعاله المأساوى إلينا عبر عدة تقنيات من أبرزها :

١ ـ التردد بين شكل الصوت وشكل المعنى ، أو بين بنية الصوت وبنية الدلالة ، بطريقة منتظمة ، تعتمد فى جوهرها على مبدأى التكرار والتوازى ، بحيث يبدو الصوت دائما كما لو كان صدى للمعنى : يقول **صلاح عبد الصبور** فى «**أغنية للشتاء**»

ينبئنى شتاء هذا العام
أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله .. ذات شتاء

ينبئنى هذا المساء
أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله .. ذات مساء

ويمكن أن نمثل لدور التكرار والتوازى فى بنية المقطع على هذا النحو :

ينبئنى شتاء هذا العام أننى	**أموت وحدى**
ينبئنى هذا المساء أننى	**أموت وحدى**
. . . . . .	. . . . .
ذات شتاء مثله	**ذات شتاء**
ذات مساء مثله	**ذات مساء**

ومما لاشك فيه أن تجمع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد فى بيت ما ، أو فى مقطع ما ، أو فى قصيدة ما ، يقوم بوظيفته بوصفه نوعا من التيار الدلالى الباطن ، على حد تعبير «إدجار ألن بو» ، الذى ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار عند أى تحليل للنسيج الصوتى وتماسكه فى البنية الشعرية[٢] .

وكذلك فإن تكرار حفنة من الإيقاعات والأفكار بشكل مكثف على نحو يتمخض عنه شحن الروح الغنائية فى القصيدة بدلالات معنية ، والتأثير عليها ، من شأنه أن يحدث فى المتلقى التأثير المطلوب عن طريق التشابه الحميم بين الصوت والمعنى .

وتسير بقية القصيدة على هذا النمط ، بحيث تبدو كأنها تنويعات على لحن واحد :

ينبئنى شتاء هذا العام
أن داخلى ...

. . . . . .

وأن قلبى ...

. . . .

. . . . . .

وأن كل ليلة باردة . . .

. . . . . .

وأن دفء الصيف . . .

* * *

ينبئنى شتاء هذا العام
أن هيكلى . . . .
وأن أنفاسى . . .
وأن كل خطوة . . .

. . . . . .

وقد أموت . . .

. . . . . .

. . . . . .

وقد يقال . . .

. . . . . .

ينبئنى شتاء هذا العام
أن ما ظننته . . .

وأن هذا الشعر . . .
وحينا علقت . . .

. . . . . .

وحينا ناديته . . .

. . . . . .

. . . . . .

ذات شتاء مثله . . أموت وحدى
ذات شتاء مثله . . أموت وحدى

* * *

ونلاحظ أن الوحدات الخمس للقصيدة تخضع من الناحية الصرفية لنمط واحد متكرر ، مع وجود بعض التنويعات المحدودة .

ونفس الشئ يمكن أن يقال عن قصيدة «أغنية للقاهرة» ، حيث تتكرر ظاهرة «التدويم»[١٣] بغية الوصول . عن طريق توظيف التكرار ـ إلى درجة كبيرة من التأثير الوجدانى والتعميق الدلالى معاً :

لقاك يا مدينتى حجّى ومبكايا . . .
لقاك يا مدينتى أسايا . . .

. . . . . .

لقاك يا مدينتى يخلع قلبى ضاغطا ثقيلا ..
كأنه الشهوة والرهبة والجوعُ
لقاك يا مدينتى ينفضنى
لقاك يا مدينتى دموعُ

. . . . . .

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء

. . . . . .

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يسامح

. . . . . .

أهواك يا مدينتى ...
أهواك رغم أننى ...
وأن طيرى ...
وأننى ...

. . . . . .

أعود كى أشرد فى أبوابك
أعود كى أشرب من عذابك

وفى «**أغنية الليل**» يكرر الشاعر فى بداية القصيدة وفى نهايتها نمطاً تعبيرياً واحداً كما يلى :

الليل سكرنا وكأسنا ..
ألفاظنا التى تدار فيه نقلنا وبقلنا ..

. . . . . .

الليل ثوبنا ، خباؤنا
رتبتنا ، شارتنا التى يعرفنا بها أصحابنا

وينبع عنصر الدلالة من محاولة الربط الآتية بين عناصر التشبيه المختلفة :

الليل

السكر ـ الكأس　　　　الثوب ـ الخباء

ألفاظنا ـ نقلنا ـ بقلنا　　　　رتبتنا ـ شارتنا

فالتشبيه فى البيتين الأولين ينم عن حالة الهروب المصحوبة بالنشوة ، فى حين ينم التشبيه فى البيتين الأخيرين عن وضع التوطن أو التجنس النهائى . أى أن التجربة تبدأ بالفعل السلبى . وتنتهى بالاستسلام الكامل لدورة هذا الفعل ، بحيث يصبح هذا النوع من الحياة المحبطة بديلاً وشعاراً مألوفاً :

«لا يعرف الليل سوى من فقد النهار
هذا شعارنا ..
لا تبكنا ، يأيها المستمع السعيدْ
فنحن مزهوون بانهزامنا » .

وفيما بين البداية والنهاية يقوم الشاعر بإشباع الإيقاعات الناتجة عن استغراقه فى وصف عينى المرأة على هذا النحو :

عينان سوداوانْ

. . . . . .

عينان سردابانَ
عميقتان موتا
غريقتان صمتا

. . . . . .

وتصمت العينان ، ترجعانْ
عيمقتان صمتا ..
غريقتان موتا ..

ولابد هنا من لفت النظر إلى أن الشاعر قد قام باختيار أربعة عناصر دالة ، ثم ألف بينها سياقياً بطريقتين مختلفتين عن طريق **«الاستبدال»** ، **على نحو نتج عنه تنويع العلاقات وثراؤها بين عناصر** التركيب على المستوى الصوتى والسيميولوجى ، وإن أفضت حلقاتها ـ على المستوى الدلالى ـ إلى بعضها البعض دون اختلاف يذكر .

عينان

عميقتان ← ـ ـ ـ ـ ـ ← غريقتان
↓　　　　　　　　　↓
موتا ← ـ ـ ـ ـ ـ ← صمتا

وفى **«أغنية الى الله»** يلجأ الشاعر فى البداية إلى نوع من **«التدويم النحوى»** ينحصر فى تكرار صيغة الأمر :

لينتثر ...
ولنتغرب ...
ولننكسر ...

ثم ينتقل بعد ذلك إلى هذا التكرار الذى يعتمد على ما يمكن أن نسميه (**بالتفريع اللحنى**) ، ويهدف إلى توصيل الشحنة الانفعالية بما يطفو على سطحها من الدلالات عن طريق استثارة بعض التنويعات الإيقاعية ، والوصول بها إلى أقصى فاعليتها الوظيفية :

حين تصير الرغبات أمنياتْ
لأنها بعيدة المطال فى السما

. . . . . .

ثم تصير الأمنيات وهما ..

. . . . . .

ثم يصير الوهم أحلاما ..

. . . . . .

ثم يصير الحلم يأساً قاتماً وعارضاً ثقيلا .

وهكذا .

أو :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخانْ

. . . . . .

ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوانْ

. . . . . .

ثم بلوت الحزن حينما يفيضُ جدولاً من اللهيبْ
الخ

ومن الملاحظ أن الأفعال (يزحم ـ يلتوى ـ يفيض) ، والعناصر التى تمثل المشبه به (دخان ـ أفعوان ـ لهيب) ذات صبغة إيحائية مميزة ، من شأنها أن تسهم فى تدعيم الوظيفة الانفعالية العاطفية للشعر الغنائى .

٢ ـ استغلال الطاقة الإيحائية الكامنة فى طبيعة الأبنية الصوتية المنسابة عن طريق اللجوء فى كثير من الأحيان إلى :

(أ) استخدام المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة ، والمقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة فى نهايات الأبيات .

(ب) تفضيل القافية المطلقة .

(جـ) استخدام (الحذف) ، وهو ما يعنى علماء العروض به قصر الممدود مثل :

تدق الساعة البطيئة الخطى
معلنة أن المسا قد انكشفْ

ومثل :

أجدل حبل الخوف والسأمْ
طول نهارىْ
أشنق فيه العالم الذى تركته ورا جدارى .

ومثل :

حين تصير الرغبات أمنياتْ

لأنها بعيدة المطال فى السما ...
... الخ

وجدير بالذكر أن استغلال الطاقة الإيحائية الكامنة فى طبيعة هذه الأبنية الصوتية لما يسمح بالترجيع والتنغيم وطول الأداء على نحو يتصل اتصالاً حميماً بالمجال العاطفى الذى تدور فى فلكه هذه القصائد، ويتجاوب مع حالة البوح أو البث الوجدانى التى يقع الشاعر تحت تأثيرها.

٣ ـ تكرار صيغة النداء بشكل يوحى أن لهذه الظاهرة الأسلوبية البارزة وظيفة دلالية تفوق مجرد دورها اللغوى كما فى قوله:

لقاك يا مدينتى حجى ومبكايا ..
لقاك يا مدينتى أسايا..

وقوله:

نصرخ: ياربنا العظيم يا إلهنا ..
أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان؟!
أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان
حتى تذل زهونا وكبرياءنا؟!

وقوله:

ياربنا العظيم، يامعذبى

. . . . . .

اخترت لى، لشد ما أوجعتنى
ألم أخلص بعد،
أم ترى نسيتنى؟!
الويل لى ..
نسيتنى ..
سيتنى ..

ولا يرتبط تكرار النداء بطبيعة الصيغة الإنشادية التى تغلب على بعض القصائد الغنائية بقدر ما يرتبط على المستوى السياقى بعنصر الدلالة الذى يتمثل هنا فى الشكوى أو الإنكار.

٣

وفى (**أغنيات تائهة**) تأخذ أبعاد التجربة الشعرية فى الاتساع والتنوع، وتنحو تجارب الشاعر منحى أكثر تعميماً وشمولاً، كما يتراخى العصب الغنائى الاستبدالى بعض الشئ وتحل الحركة السياقية بأشكالها البسيطة لتلعب دوراً بارزاً على مستوى التشكيل والدلالة. فى قصيدة

(**أغنية من فيينا**) يأخذ الحدث القصصى فى النحو تدريجاً حتى يصل إلى ذروته فى المشهد السياقى الأخير:

لما دخلنا فى مواكب البشرْ
المسرعين الخطو نحو الخبز والمثونةْ
المسرعين الخطو نحو الموتْ
فى جبهة الطريق، انفلتت ذراعها..
فى نصفه، تباعدت، فرقنا مستعجل يشد طفلته.
فى آخر الطريق تقت ـ ما استطعت ـ لو رأيتْ
مالون عينيها
وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوتْ
كأنها تسألنى: من أنت؟!

وتتبلور فى هذا المقطع خلاصة التجربة الوجودية التى تشير إلى استحالة التواصل الإنسانى، وإلى تعثر تجربة الحب نتيجة للشعور الدائم بالاغتراب. ويظل الجنس هو اللغة الوحيدة المشتركة، التى تربط الشاعر وفتاته، والتى ينسج حولها الشاعر خيوط لوحته التصويرية فى المشهد الأول. (لاحظ استعماله للمفردات التى تشير إلى طبيعة التجربة الحسية: ردفها ـ حلمتها ـ عطشى ـ جائعة.. كما لاحظ استعماله للأفعال: يشهق ـ أحسها ـ أرقبها ـ أشمها.. وأيضاً تكراره لصيغة النداء: يا جسمها الأبيض قل..

أربع مرات فى سياق تصويرى يهدف إلى احتواء فعل الجنس على مستوى البنية الشعرية، وهو ما تؤكده الاستعارة فى:

تحاورنا كثيراً فى المساءْ
تجولت سعيداً فى حدائقكْ
نهلت من حواف مزمرك.

وفى قصيدة (الحب فى هذا الزمان) يكتسب العنصر الدرامى فاعليته الوظيفية من التقاط خط المفارقة الكامن فى واقع الحياة، حيث تلعب هذه المقابلات دوراً رئيسياً فى تدعيم تأثيره:

آخره • • أوله.
السعادة • • الشتاء.
الموت • • السأمْ.
وجدها • • حقدها.

فعنصر الدراما ينبع فى البداية من هذا الحوار المقتضب:

ـ ما آخر الطريق؟
ـ وهل عرفت أوله؟!

ثم يأخذ فى النمو مع طرح الاحتمالات المتناقضة التى يثيرها السؤال:

هل تدركنا السعادة؟
كيف توضع النهاية المعادة؟
هل سيكون فى العيون وجدها؟
هل سيكون فى العيون حقدها؟
.... وهكذا.

ويصل هذا العنصر إلى ذروة فاعليته فى:

ورغم علمنا

بأن ما ننسجه ملاءة لفرشنا
تنفضه أنامل الصباح
وأن ما نهمسه ننعش أعصابنا
يقتله البواح
فقد نسجناه
وقد همسناه

ويلعب هذا الملمح (**السيزيفى**) دوراً جذرياً فى تجسيد عملية الصراع المعهودة بين (الواقع) و (الفعل)، حيث تنبع المفارقة المؤلمة من اجتماع الإصرار على الفعل والعلم بلا جدواه فى وقت واحد؛ وهو ما تشى به الأفعال المتقابلة:

ننسجه ∴ تنفضه
نهمسه ∴ يقتله

ويفضى هذا الصراع كالعادة إلى الإذعان الهادئ فى قوله:

ولنمسح الظلال عن عيوننا
ولنبتسم فى ثقة بأن ما حدث
كان إرادة القدرْ
وأن آمراً أمر

أما عن (**البديل**) فهو ينحصر فى (**الضياع الوجودى**) كما تشى به الأبيات الأخيرة فى القصيدة:

ولننطلق مغامرين ضائعين فى البحار العكرهْ
نمد جسمنا الجديب، والضلوع المقفرهْ
فى الغرف الجديدة المؤجرهْ
بين صدور أخر معتصرهْ

وأوضح أشكال الحركة السياقية هو ما لجأ إليه الشاعر فى قصيدة (**حكاية قديمة**)، حيث اعتمد على حدث ذى خلفية زمنية ما، ومضى فى اشباعه على نحو قصصى بسيط:

كان له أصحابْ
وعاهدوه فى مساء حزنه
ألا يسلموه للجنودْ
أو ينكروه عندما يطلبه السلطانْ
فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقودْ
ثم انتحرْ
وواحد أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجرْ
وبعد أن مات اطمأنت شفتاه
ثم مشى مكرزاً مفاخراً بأنه رآه
وباسمه صار مباركاً معمداً

والشاعر هنا يرتكز على ضمير الغائب على نحو يعنى إبراز الوظيفة الإشارية للغة بقوة كبيرة. وهذا ما يعد السمة الغالبة على الشعر الملحمى بوجه عام.

ويعمد الشاعر مخلصاً إلى حضور القارئ حضوراً فعلياً فى قلب المأساة بطرحه هذا التساؤل:

والآن يا أصحابْ
أسألكم سؤال حائر
أيهما أحبه؟
من خسر الروح فأرخص الحياةْ
أم من بنى له معابداً
وشاد باسمه منائر
قامت على حياةْ
نجت لأنها تنكرتْ

ثم يسعى بعد ذلك إلى تفريع هذا السؤال على نحو ثلاثى. ويترك المسألة برمتها مفتوحة الأقواس لاجتهادات العقل الإنسانى:

والآن يا أصحابْ
أيهما أحبه؟
أيهما أحب نفسه؟
أيهما أحبنا؟

ولابد أن شاعرنا كان يستحضر فى ذهنه قصة المسيح عليه السلام فى أثناء كتابته لهذه القصيدة، على نحو دفع به إلى طرح هذه التساؤلات المثيرة على هذا النحو الفلسفى العميقْ.

وفى قصيدة (**لوركا**) ينحل العصب السياقى الدرامى تماماً ـ برغم الإمكانيات الدرامية العديدة للحدث ـ لتلعب البنية الغنائية على مستوى التعبير دوراً متزاوجاً يهدف إلى:

١ ـ **إشباع الحاجة العاطفية للرثاء عند الشاعر.**

٢ ـ **توليد إيقاعات جديدة ناجمة عن التوزيع والتكرار؛ وهى تنبع أصلاً من بعض الصور الغنائية التى أبدعها لوركا نفسه فى قصيدته المسماة بـ (أغنية الميدان الصغير)**(٤).

فالإشارة إلى النافورة والميدان والأطفال والليل الهادئ الذى يتحول من إطار لغناء الأطفال فى الميدان الصغير إلى إطار لمقتل **لوركا**، والسوسنة البيضاء والأجراس التى يغلفها الضباب، والاقتراب من النجوم، والقلب المملوء بالنور، والنحل... الخ.(٥)

كل هذا من شأنه أن يؤكد اتكاء الصور الفنية الموحية فى قصيدة صلاح عبد الصبور على نظائرها فى قصيدة **لوركا** المعروفة.

وشئ من هذا يمكن أن يقال أيضاً عن قصيدة (**بودلير**)، حيث تلعب الطبيعة الاستبدالية دوراً رئيسياً فى تشكيل بنية القصيدة، دون أن يكون للطبيعة السياقية الدرامية دور مماثل. فالشاعر يلجأ إلى ضمير المخاطب لتجسيد الحالة الوجدانية التى تعتمد على (**المناجاة**) وهو يلح فى إبراز العلاقة الحميمة بينه وبين المخاطب، حيث تجد (**أنت**) دائماً صداها فى (**أنا**)، كما أنه يلجأ إلى نوع من التدويم والتكرار فى صيغ النداء التى يختم بها المقاطع فى مثل:

يا اسير الفؤاد الملول
وغريب المنى ..
ياصديق أنا ..

وتشغل صورة (**البحث عن الحلم المفقود**) الذى يتمثل فى : العشق ، الحرية ، الصدق ، مساحة التعبير الرئيسية فى القصيدة ، كما يلعب التكرار فى : لم تجد .. لم تجد . دوراً مهما فى تأكيد (انتفاء المنشود) على مستوى الدلالة .

ويلجأ الشاعر إلى اقتباس بيتين من شعر **بودلير** نفسه هما :

Hypocrite Lecteur

Mon Semblable, mon frère

حيث يهدف من هذا التضمين إلى :

١ ـ إبراز التشابه الحميم فى طبيعة الرؤية بين الشاعرين على مستوى الدلالة .

٢ ـ الاستفادة على المستوى الجمالى من دور العنصر البصرى فى تكوين المادة الأدبية الحديثة ، حيث تدخل مثل هذه الحيل فى طبيعة الدلالة التصويرية للشعر . ويلعب تراسل الحواس دوراً هاماً فى عملية الإيحاء .

(٤)

وفى مقابل (**أناشيد القرار**) يكتب الشاعر (**أغانى الخروج**) . حيث يستبدل فيها بتكنيك (**الإسقاط**) تكنيك (**التحول**) . فالشاعر ينشد الانعتاق من ربقة الأشياء عن طريق اكتشاف يوتوبياه الخاصة فى هذه الأشياء ومن ثم اللواذ بها .

إنه يستبدل بموطنه القديم موطنا آخر أكثر رحابة وأكثر جمالاً . فمدينة (**النور**) التى (**تزخر بالأضواء**) تقابل مدينته القديمة التى اتخذ منها (**حجه ومبكاه**) . والتى ما فتئت تمنحه الأسى والرهبة والدموع ، وعينا حبيبته اللتان يحط بينهما (**جناح قلبه النزق**) **ويصفهما بقوله** :

«هدبهما وثير
خيرهما وفير»

تقابلان عينى فتاته القديمة اللتين (تخشيان النور فى النهار) . وتنضحان (بالجلال المر والآخرين) :

عينان سردابان
عميقتان موتا
غريقتان صمتا
فإن تكلمتا ..
تندتا تعاسة ولوعة ومقتا ..

وتنتفى المسافة الفاصلة بين الشاعر والطبيعة فيحل الشاعر فى مظاهر الطبيعة ويتحد بها :

لو أننا كنا كغصنى شجرة

. . . . . .

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

. . . . . .

لو أننا كنا نجمتين جارتين

. . . . . .

لو أننا كنا جناحى نورس رقيقْ

. . . . . .

أى إن الطبيعة فى تجلياتها المختلفة قد صارت تحمل فى طيها بذرة التأليف بين العاشقين بعد أن كانت تحمل فى جزيئاتها القاتمة (الشتاء ـ البرد ـ الظلمة ـ الرعد) إرهاصاً عميقاً بالموت :

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجنى خوفا ..
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أننى ضيعت ما أضعتْ

واختلاف طبيعة الرؤية فى الحالتين يكمن أساساً فى الفرق الكامن بين الإحساس بالواقع الثابت كما هو (**القرار**) وبين الرغبة الباطنة فى تجاوزه أو التحول عنه (**الخروج**) . ومن هنا يمتزج الحلم بالواقع حتى يجنح الشاعر إلى التساؤل فى شك عن حقيقة عالمه الجديد :

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل .
أم أنت حق ؟ !
أم أنت حق ؟ !

وقد يدرك الشاعر قسوة أن يحلم الإنسان بما ليس فى وسعه أن يمنحه الوجود الفعلى :

لو أننا ..
لو أننا ..
لو أننا .. وآهٍ من قسوة (لو)
يا فتنى إذا افتتحنا بالمنى كلامنا

وقد يفقد القدرة فى النهاية على الحلم :

ماذا جرى للفارس الهمام ؟
انخلع القلب وولى هارباً بلا زمام .
وانكسرت قوادم الأحلام .

ولكنه يظل ينشد من يعيده للفارس القديم الذى فقده منذ أن (**داست فى فؤاده الأقدام**) و (**جلدته الشموس والصقيع**) لكى تذل كبرياءه وتقتل طموح أحلامه :

يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
لك السلامْ
لك السلامْ
أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة

. . . . . .

لا ليس غير (أنت) من يعيدنى للفارس القديم .
دون ثمنْ

دون حساب الربح والخسارة

وتسيطر الروح الغنائية بشكل واضح على بنية القصيدة فى (**أغانى الخروج**) حيث تلعب الإمكانيات المختلفة لمحور الاستبدال دوراً بارزاً فى إنتاج الدلالة، كما يلعب التراوح فى التنغيم بين الصعود والهبوط. وفى الإيقاع بين القوة والضعف، وفى الطول وسرعة الأداء، دوراً صوتياً لافتاً يشى بانبثاق الدلالة من الأثر السمعى لهذه الأصوات بتنويعاتها المختلفة.

ففى قوله من قصيدة (**الخروج**):

لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءا

يلعب تكرار الصوت دوراً دلالياً متميزاً فى تصعيد الحالة الانفعالية إلى الدرجة التى نشعر عندها أن وقع هذه الكلمات موسيقياً (المدينة المنيرة - الرؤى - ضوءا) هو مناط إيقاعها الدلالى، حيث ترتبط أكثر من ظاهرة صوتية فى هذا المقطع بحالة (**الحنين الجارف**) أو (**الشوق المحموم**) إلى استشراف هذه اليوتوبيا.

وأبرز هذه الظواهر هى:

١ - التكرار

٢ - قوة الإسماع فى أصوات الـ (و. د. ء) وهى الأصوات التى تميز المقاطع الأخيرة من الأبيات (مدينتى المنيرة - الظهيرة - تشرب ضوءا - تمج ضوءا)

٣ - طول الصوت فى المقطع المفتوح (ء. أ) فى البيتين الأخيرين على نحو يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته الجامحة.

وفى قوله من قصيدة (**أحلام الفارس القديم**):

الشمس أرضعت عروقنا معاً
والفجر روانا ندى معا

أو قوله:

وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونة
وفى الخريف نخلع الثياب نعرى بدنا

أو قوله:

يضمنا معاً طريق
يضمنا معاً طريق

يعمل طول الصوت وبطء الأداء فى (معا - بدنا - طريق) على أداء دلالة عاطفية مماثلة.

ومما لاشك فيه أن بعض الظواهر الصوتية تعتمد فى أساسها على الشخص المتكلم نفسه. أو على حالة من حالات الانفعال التى تمر به. ومن هنا فإن ارتباط هذه الظواهر بدلالات نفسية معينه - لما يفرض على الباحث الاهتمام برصدها وتحليلها وربطها بالدلالات المختلفة التى تساعد على أدائها[٦].

(٥)

يقول **صلاح عبد الصبور** نقلا عن أحد النقاد: **إن عقل موجد الأساطير هو الأنموذج الأعلى لعقل الشاعر.**

ويرى **توماس مان** أن الأسطورة هى أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمنى. والصيغة المقدسة التى تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور.

ويلتقى الشعر والأسطورة فى إضفائهما على الزمن مزية خاصة تجعل الماضى مستقبلا دائما، وقابلا لأن يكون حاضرا فى جميع الأوقات. ومن هذه الوجهة **فإن الفنان الكبير - كما يقول «إلياد» يعيد صنع العالم** عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ. وهو بهذا يكاد يشبه الإنسان البدائى. إن الرؤية الشعرية التى تعتمد على عنصر الأسطورة تعثر فى الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلماً لا يمت بأى صلة إلى العنصر العادى المألوف؛ **وبهذا تعمل على أن تعيش «الفانتازيا»** فى الواقع نفسه فتكمل لها الدورة الخيالية، وتكون عالما جديداً ترقد فى داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية. وتعود طبيعة هذه الرؤيه إلى جهد شخصى للفرد الذى يوظف خياله بحثاً عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن كشف الواقع الذى تتلقاه حواسه، على نحو يعد وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقى معاً.

وفى قصيدتى (**مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**) و (**من مذكرات الصوفى بشر الحافى**) يستدعى الشاعر عنصرى الأسطورة والتراث الشعبى للحديث عن بعض شواغله وهمومه الفكرية؛ ويلجأ إلى (**القناع**) كمدخل إلى عالم الدراما الشعرية. والدافع إلى استعمال الأسطورة فى الشعر عند صلاح عبد الصبور ليس هو مجرد معرفتها ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر. ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى، أو هو - بالأحرى - حفر القصيدة فى التاريخ.

والملك (**عجيب بن الخصيب**) شخصية فولكلورية ورد ذكرها فى إحدى قصص (**ألف ليلة وليلة**)، حيث نشهده صعلوكا خرج عن ملكه إذ أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة فى البلاد والتعرف على الناس. وقد حاول الشاعر أن يصف حال (**عجيب بن الخصيب**) هذا قبل رحلته التى حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك. إذ ثما فى بلاط ملكى ملئ بالتخليط فى كل شئ؛ التخليط من الأنساب، إذ لا تصح نسبة الولد إلى أبيه؛ والتخليط فى الأفكار، إذ يزدحم بالفلسفة والحذلقة. ثم ها هو ذا يشهد الشر ويقترفه. فلا يكاد يجد له طعماً. إن هذا البلاط هو صورة للكون، وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع. وها هى ذى القوى العليا تسلم الروح، تاركة الإنسان ليواجه الكون وحده باحثاً عن الحقيقة، بقدر من

السفسطة وقليل من الخبرة . وتبدأ رحلة هذا الإنسان بحثاً عن الحقيقة ؛ إنه يبحث عنها فى الجنس وفى المخدر وفى الحلم ، ثم يجد أن الحقيقة الوحيدة القاسية فى النهاية هى أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان فى الشبكة :

ياخدام القصر ... وياحراس .. وياأجناد
.. ويا ضباط ... وياقادة
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كى يسقط فيها ملككم المتدلى ..

. . . . . .

سقط الملك المتدلى جنب سريره

والشاعر يستخدم الحلم عنصرا شعريا فى القصيدة ، حيث تتبع الصور فيه نهجاً من التداعى اللفظى والمعنوى معاً . وهذا المنهج نفسه هو الذى نجده فى بعض الأحلام التى حكاها لنا **فرويد** فى كتابه الكبير **(تفسير الأحلام)** فحين يرى الملك عجيب بن الخصيب نجم الدب القطبى ، يذكر حيوان الدب ، ثم ما تلبث صورة نجم الدب أن تتحول إلى صورة حيوان الدب ، ثم يخطو حيوان الدب نحوه ليأكله أو يعلقه بين فكيه . إن خوف السقوط ماثل دائما فى ذهن الملك المخلوع القلب . وفى قصيدة**(مذكرات الصوفى بشر الحافى)** يستخرج الشاعر التيمة من القصة التاريخية ويعيد عرضها على تجربته الخاصة ، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعى .

ويعترف **صلاح عبد الصبور** بأن هذه القصيدة قد استدعاها سطر واحد ورد ذكره فى أحد كتب الطبقات . وربما ذكرنا هذا السطر بقولة **سارتر** المشهورة **«الآخرون هم الجحيم»** ، مما يوحى أن لكلتا التجربة الصوفية والتجربة الوجودية أصولاً قد تكون واحدة ، حيث تمثل كلتاهما تجربة فردية خاصة ، تهدف إلى تحقيق الذات الإنسانية ، وإن اختلفت وسيلة الصوفى عن وسيلة الوجودى فى ذلك . فالصوفى يسعى إلى نيل الحرية الحقيقية عن طريق **(نفى الذات)** والانقطاع عن أسباب الحياة . والتجربة الصوفية بذلك تأكيد للوعى ينطوى على فقدان كامل للشعور بالأنا ، بعكس التجربة الوجودية .

والرؤية الصوفية فى قصيدة **(مذكرات بشر الحافى)** تهدف إلى دمغ الإنسان والوجود بالعقم والتحلل . والسوق فى مذكرات **(بشر الحافى)** هى كالبلاط الملكى فى مذكرات **(الملك عجيب بن الخصيب)** ، تمثل صورة مريضة للكون ، تقوم على العناد والزيف :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهَدُ أن يلتف
على الإنسان الكركى
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجباً ...
زورُ الإنسان الكركى فى فك الإنسان
الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كى يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى .
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب

ويعتمد الشاعر فى هاتين القصيدتين على أكثر أشكال الحركة السياقية تعقيداً ، حيث تتألف القصيدة من عدة حركات ، وهذه الحركات تتضمن مشاهد من شأنها أن تجسد الحدث فى إطار زمانه ومكانه الخاصين تجسيداً يتبلور من خلاله هذا التفاعل الحى بين أطراف الصراع المختلفة . وقد تدق الصلة فيما بين هذه المشاهد أحياناً إلى حد كبير .

وتلعب كثير من المفاعلات الدرامية ، كالحوار ، والتقاطع ، والمزج ، وتعدد الأصوات ، دوراً وظيفياً متميزاً ، يساعد على تنامى الرؤية الدرامية العامة وبلورتها فى القصيدة ، والوصول بها إلى ذروة التكثيف الشعرى وفاعلية الأداء .

ومهما اختلفنا حول الرؤى والدلالات التى تطرحها قصائد هذا الديوان فسوف **يظل صلاح عبد الصبور فى وثيقته الحزينة (أحلام الفارس القديم)** شاهداً على عصره بكل ما يموج به من التخليط والعشوائية والزيف . **وسوف تظل قصائد الديوان شهادة إدانة لهذا العصر** وإنسان هذا العصر على السواء .

مراجع البحث

(١) صلاح عبد الصبور . حياتى فى الشعر . بيروت ١٩٦٩ . ص ١١٩ .

(٢) د . صلاح فضل . نظرية البنائية فى النقد الأدبى . مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٨٠ ص ٣٩٣ .

(٣) انظر تعريف صلاح فضل لما سماه ظاهرة (التدويم) . ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى . مجلة فصول . يوليو ١٩٨١ . ص ٢١١ وما بعدها .

(٤) انظر ترجمة محمد عبد الله الشفقى لهذه القصيدة عن الإنجليزية . مجلة الشعر ، العدد التاسع . سبتمبر ١٩٦٤ . ص ٨٤ – ٨٦ .

(٥) محمد عبد الله الشفقى : أحزان الفارس – مجلة الشعر . العدد التاسع . سبتمبر ١٩٦٤ . ص ٨٦ .

(٦) د . عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة – الطبعة الثانية ١٩٦٨ . مطبعة الكيلانى ص ١٤٨ – ١٤٩ بتصرف يسير .

(٧) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر – بيروت ١٩٦٩ . ص ٩٩ .

(٨) د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ . ص ٣١٢ .

(٩) المصدر السابق ص ٣٠٩ . ص ٣١١ .

(١٠) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر – بيروت ١٩٦٩ . ص ١٠٠

(١١) المصدر السابق ص ١٠١

(١٢) المصدر السابق ص ١٠٢ .

(١٣) المصدر السابق ص ١٠٢ .

(١٤) د . محمد مصطفى هدارة . النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث – مجلة فصول ، يوليو ١٩٨١ . ص ١١٤ .

الإبحار فى الذاكرة

وصيرورة شاعر كبير

محمد بدوى

١ ـ ١

يتيح ديوان «الإبحار فى الذاكرة» للناظر فيه ـ باعتباره آخر دواوين صلاح عبد الصبور ـ فرصة تأمل فى صيرورة شاعر كبير، راد مع رفاق له طريقاً صعبة، ملأى بالخطر والأشواك والمزالق، متحملاً فيها الكثير من العناء والعنت. ولقد أفاء الشعر على محبه فوضعه موضعاً لا يؤمل فيه إلا محب وامق، على نحو جعل الشاعر يرى كل شئ بدداً إلا مولاه الشعر، الذى سلم له من كل سعيه الخاسر. ولقد اكتملت رؤية الشاعر بصدور ديوانه «الإبحار فى الذاكرة»، وأصبحت بنية شعره فى انتظار من يدرسها ويحددها، متوسلا لذلك بأدوات البحث العلمى التى تتيحها إنجازات النقد الطليعى الحديث، والتى ترى فى شعر الشاعر نسقاً علائقياً من التحولات المتشابكة، التى تسلم نفسها لأدوات الناقد باعتبارها دليلاً بالغ التعقيد. هذا الدليل المعقد صعب المسالك لا يمنح نفسه إلا من خلال الكشف عن العلاقة الحميمة التى تستبطن النص، وتتوسل بإنجازات علم اللغة الحديث فى الكشف عن القوانين الداخلية له، وصولاً إلى رؤية العالم World Vision الكامنة[1] فى طبقات النص، والمتجاوبة مع كيفيات القول الشعرى.

ومن المهم قبل أن نبدأ الحديث عن آخر دواوين الشاعر، أن نقرر ـ بادئ ذى بدء ـ أن هذا الديوان يجمع عدداً من النصوص التى تكون نصاً كبيراً؛ أى بنية، وأن هذه البنية لا تخرج عن بنية شعر الشاعر، منذ أن أصدر ديوانه الأول «الناس فى بلادى». فالاختلاف بين «الناس فى بلادى»، و«الإبحار فى الذاكرة»، اختلاف دالٌ على تحولات بنية واحدة، لا على اختلاف بنيوى. ومن هنا يمكن القول إن نصوص الشاعر تتراكم لتكوّن بنية دالة، تحتوى على نسق من القول، يفضى إلى دلالة محددة وأن هذه البنية تتضمن «الوحدة والصراع» معا، ولا يمكن درسها بعيداً عن جدلها الداخلى.

٢ ـ ١

يحتوى الديوان، الصادر فى عام ١٩٧٩ عن دار الوطن العربى فى بيروت، على قصائد كتبت بين عامى ١٩٧٣ و١٩٧٨؛ وهى قصائد تتفاوت فى طولها وفى أهميتها، وتضم سمات شعر صلاح عبد الصبور المتفاعل مع نفسه وحركة وطنه وتغيرات مجتمعه. وهذه القصائد هى: إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء، إلى أول مقاتل قبّل تراب سيناء، الشعر والرماد، انتساب، حوار، الخبر، الموت بينهما، الإبحار فى الذاكرة، تكرارية، ليلية، شذرات من حكاية متكررة وحزينة، إجمالى القصة، تجريدات. وسوف نتعامل مع قصائد هذا الديوان باعتبارها نصاً أدبياً واحداً. وعلى هذا فإننا نقسم الديوان إلى ست حركات، تمثل كل حركة أحد علاقات الديوان. وهذه الحركات هى:

الحركة الأولى: قصيدتا «**إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء**»، «**إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء**»، علاقة الشاعر/ الوطن.

الحركة الثانية: قصيدة «**الشعر والرماد**»، علاقة (الشاعر / الشعر).

الحركة الثالثة: قصيدة «**حوار**»، علاقة (الشاعر/ المدينة).

الحركة الرابعة: قصيدتا: «**شذرات من حكاية متكررة وحزينة**»، «**إجمالى القصة**»، علاقة (الشاعر / المرأة).

الحركة الخامسة: قصيدة «**الموت بينهما**»، علاقة (الشاعر / الله).

الحركة السادسة: قصائد: **انتساب، الخبر، الإبحار فى الذاكرة، تكرارية، ليلية، تجريدات**، علاقة (الشاعر / الآخرون).

ومن الواضح أن المحور هو «الشاعر»، وكأنه مركز دائرة تضحى العناصر الأخرى مجرد علامات تدور فى فلكها.

٣ ـ ١

تحاول هذه القراءة أن تتعرف على بنية هذا الديوان فى سياق شعر الشاعر . وهى لذلك تجهد فى الربط بين العناصر التكوينية التى يضمها الديوان وخصائص القول الشعرى ، مع التسليم بأن درس «**رؤية العالم**» **لدى شاعر معطاء كصلاح عبد الصبور تتطلب ، أول ما تتطلب** ، استقراءً تجريبياً صبوراً وطويلا لظواهره الجمالية وخصائصه البنائية ، مع الكشف عن العلاقة الجدلية بين القول وكيفياته . وهى لذلك تعنى الفهم المحايث للشعر والمسرح الشعرى والكتابات النظرية حول الشعر لصلاح عبد الصبور . إن الكشف عن «رؤية العالم» ـ فيما أرى ـ مغامرة صعبة . لكنها محسوبة ؛ وهى تعنى شكلاً راقياً من أشكال التحليل الأدبى ؛ **إذ هى تتوسل من خلال علاقات النص إلى «الموقف من العالم»** ، دون أن تعبر تخوم النقد الأدبى إلى مجالات التحليل السوسيولوجى . وهى حين تتحرك من النص إلى معطيات علوم الاجتماع **والاقتصاد السياسى والتاريخ ، تجد نفسها ، ومعها الناقد** ، فى منطقة علم اجتماع الأدب . ومن المؤسف أن الأبحاث السوسيولوجية ، والسياسية والاقتصادية فى بلادنا مازالت تتعثر ، قانعة بنتائج عامة . مما يجعل مهمة عالم اجتماع الأدب جد عسيرة .

ومن المهم أن أؤكد أن هذه الدراسة المحدودة تقدم محض تخطيطات أولى لدرس رؤية العالم لدى صلاح عبد الصبور دون أن تزعم لنفسها أكثر من ذلك .

١ ـ ٢

لا يضيف الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة . ولا يعنى هذا أن الشاعر يكرر نفسه ، بقدر ما يعنى أن رؤيته قد اكتملت وأضحت محددة القوام ، بعد أن أصدر عدداً كبيراً من الدواوين والمسرحيات وكتب الدراسات والخواطر ؛ فقد استطاعت هذه الإصدارات أن تقدمه صائغا لرؤية تتميز بالأصالة والجدة ؛ رؤية كونتها تجربة عريضة ممتدة ، متماسكة وذات حضور قوى فى شعرنا الحديث . وفى رأيى أن الولوج إلى درس هذه الرؤية ينبغى أن يتم من خلال باب رئيسى هو «ذات الشاعر» . **قد تتعدد المداخل وقد يختلف الدارسون** فى كيفية اقتناص الدلالة المركزية لعبد الصبور ، إلا أن تعدد المداخل أو اختلافها يقود فى النهاية إلى الذات ؛ ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين ، التى ترى العالم رؤية أصيلة لا تعتمد على معطيات العالم الخارجى كما هى فى تجسدها العينى ، بل على ما تصوغه هى من صياغة جديدة . هذه الصياغة الجديدة لمعطيات العالم والواقع ، تبتكر قانونها الخاص ، مبتعدة عن قانون الواقع بقدر اقترابها من قانونها الداخلى . بيد أن هذا الابتعاد عن قانون الواقع لا يعنى إلا أنها «واقع مختلف» ، وقد يكون مضاداً . ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع المختلف عن الواقع فى شكله الغفل المتبدد هو ، على التحديد ، موقف منه وشاهد عليه .

ولا تبدو هذه الذات Subject [٢] ـ رغم تميزها ـ قافزة فوق معوقات الواقع ، كما لا تبدو متسربلة بتعال كونى ، يضعها فى مستوى ذات الله الخالقة ؛ إن هى إلا ذات إنسان مهزوم .. مجذوذ الأصابع ، مطارد بلعنة ميتافيزيقية ، وهى لذلك تحيا فى زمن مكرر :

الليل الليل يكرر نفسه
ويكرر نفسه
والصبح يكرر نفسه
والأحلام ، وخطوات الأقدام ...

إن مأساة إنسان صلاح عبد الصبور تكمن فى اغترابه عن نفسه وعن الله وعن الآخرين . وفى قصيدة «الموت بينهما» من هذا الديوان ، ما يضعنا وجها لوجه مع هذا الاغتراب .[٣]

٢ ـ ٢

تضعنا قصيدة «الموت بينهما» : مباشرة فى عالم الأسطورة بكل ما فيه من غنى وثراء وتراكم ، وعلى وجه التحديد فى أسطورة شهيرة ، هى أسطورة الرفض لمشيئة الخالق التى استلهمتها قصائد ضخمة من قبل فى **الفردوس المفقود لميلتون حتى العقاد وأمل دنقل** فى ديوانه «**البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**» . ونحن ـ فى قصيدة الموت بينهما ـ نستمع إلى صوتين . أولها هو صوت الله ، وتسميه القصيدة «**صوت عظيم**» ، **وثانيهما هو صوت آدم الإنسان ، وتسميه القصيدة «صوت واهن»** . ومن خلال هذين الصوتين تلوح لنا ثنائية ضدية تتبدى ـ أول ما تتبدى ـ فى الصفحتين اللتين ألحقتهما القصيدة بالصوتين : عظيم / واهن ، بادئة بهذه الآية القرآنية :

والضحى
والليل إذا سجى
ما ودَّعك ربك وما قلى
وللآخرة خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك فترضى

فيرد «الصوت الواهن» متسائلا :

أين
أين عطائى يارب الكون
هأنذا أتعثر بين البابين
هأنذا أسقط فى المابين
قربت ، فأعطيت
حتى بللت الشفتين بماء التسنيم
وأنبتَّ الريحان على الكتفين
ثم منعت

أى أننا أمام «**رجل يوحى إليه**» ، يسمع صوتا عظيما مقدساً ، يقسم قسماً مقدسا بلحظتين مختلفتين ، هما الضحى والليل ، مؤكداً «لعبده» أنه لم يودعه ، واعداً إياه بالعطاء . وهذا الرجل ، الذى يسمع صوت الله المقدس ، متعثر بين القرب والبعد ، والعطاء والمنع ، وهو رجل عبد . أعنى أن العلاقة بينه وبين الله هى علاقة عبد بخالقه ، مما يشى بجو التصورات الإسلامية ، حيث **الله قوة مفارقة ليس كمثلها شئ** ، على النقيض من الرؤية المسيحية التى **تجعل العلاقة علاقة أب / ابن** . على

أن هذا العبد متميز ؛ إذ يتلقى وحيا من الله عن طريق وسيط ؛ عن طريق ملاك منقاره ذهبى ، يوافيه فى أعقاب الليل المسحور ، وفى ألم كاللذة ينتزعه من بين ندامى «دار الندوة» ، يرفعه منهوكا شتيت الروح . ثم يخبو به حتى يلقيه فى بطن الغار .

وكلما أمعنا فى قراءة هذه القصيدة ، اتضحت لنا الصورة رويداً رويداً ؛ فنحن مع وسيط من الله يجئ فى هيئة ملاك ذى منقار ذهبى ، إلى عبد يغشى **«دار الندوة»** فيأخذه من بين الندامى ويلقيه فى **«الغار»** . وتتضح سمات العلاقة بينهما عندما تقول لنا القصيدة إن العبد يطول مكوثه مرتعدا ، متخيلا أنه «نسى منسى» . ثم تسحقه الوطأة النورانية ، فيجعلها سراً مختوماً بين القلبين :

ثم يتحدث الصوت العظيم :

وعلم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة ،
فقال :
أنبئونى بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا :
سبحانك ، لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العزيز الحكيم
قال :
يا آدم أنبئهم بأسمائهم ...

وهذه الآيات التى تقدمها القصيدة من سورة البقرة ، تتحرك فى سياق آخر مختلف ؛ فقد نفذ آدم أمر ربه وأخبر الملائكة . وفى معرفة آدم للأسماء ما يؤكد أن الله محيط بكل شئ : (فلما أنبأهم بأسمائهم ، قال ألم أقل لكم إنى أعلم غيب السموات والأرض ، وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون) ـ ٣٣ بسورة البقرة ـ لكن القصيدة تقف عند عبارة (**يا آدم أنبئهم بأسمائهم**) لكى تضع آدم فى صورة أخرى مخالفة لما جاء فى السورة القرآنية ؛ ففى القرآن قام آدم بما طلبه منه خالقه ، فكانت معرفته بالأسماء إشارة إلى قدرة الله وتميز آدم **(وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا ، إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين)** ـ ٣٤ / البقرة ـ وفى القصيدة يرفض **«الصوت الواهن»** أمر ربه رفضاً مهذباً :

لا . لا .
لا أجرؤ يا رباه
وكيف أسمى كل الأسماء

وآدم لا يرفض أمر ربه إباءً وكبراً كإبليس (٤) ، وإنما يرفضه لأن علاقته بربه قد فقدت ما كان لها من قداسة بسبب نكوص الإنسان عن دوره ، فى المجابهة الصريحة .

.. فأنا منذ زمان ، مذ هجرتنى شمس عيونك
وألفت الظل الرواغ
أتخفى أحيانا تحت جدار التشبيه
أو فى جحر التورية وشق الإيماء
أحيا لا أحيا
لكنى أنثر أشلائى كل صباح
وأجمعها كل مساء
أتحسسها ... أحصيها ، أحمد فطنتى الصفراء
(أن أبقتنى حياً حتى اليوم)
حتى ينعقد برأسى النوم
أو الإغماء

لقد هجر الله عبده ، وتخلت عنه شمس عيونه ، تاركة إياه فى الظل ، يحيا حياة مفرغة من المعنى الحق للحياة ، متوسلة بفطنة صفراء ، متخفية فى التورية والإيماء ، فيحدث الشرخ الداخلى ، وينقسم الإنسان على نفسه :

ماذا تبغينى .. يا رباه ؟
هل تبغى أن أدعو الشر باسمه
هل تبغينى أن أدعو القهر باسمه
هل تبغينى أن أدعو بالأسماء الظلم ، وتملق
القوة ، والطغيان ، وسوء النية ، والفقر
الروحى ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ،
والتعذيب ، وتبرير القسوة ، والإسفاف العقلى
وزيف الكلمات ، وتلفيق الأنباء ...
..

لقد رفض آدم **«صلاح عبد الصبور»** أمر ربه ؛ إذ فى إنفاذه مجابهة صعبة وخطرة مع العناصر التى صنعت القهر والظلم وتملق القوة والطغيان وغيرها من مساوئ الواقع وتجاوزات مؤسساته .

«أخرج منها فإنك رجيم
أخرج منها فإنك رجيم»

فيرد «الصوت الواهن» :

دثرينى ، دثرينى
زمليني ... زمليني
وخذينى بين نهديك وضميني فلا يجد ...
الصوت الإلهى طريقاً لصماخى وعيونى

لقد شوهت العلاقة المقدسة ، وخرج آدم من الجنة رجيماً ملعوناً ، وليس له من مهرب سوى أنثاه ـ الأرض ، يجد فى صدرها ملجأ يلوذ به من الصوت الإلهى الذى يطارده .

وحين يلحق **بعلاقة الله ـ الإنسان** كل هذا القدر من التشويه ، يمضى الإنسان فى الأرض منقسماً على نفسه ، وحيداً متلفعاً بأحزانه ، يلقيه ضجره إلى البحر فلا يجد أمامه سوى أن يهمس للموج بأفانين القصص المنحولة ، أو يقدم نفسه لأشجار الغابات قطباً ، وإعصاراً عاصفاً ، واقتداراً ، بيد أنه يستشعر ، إذ «يهبط ظله فى ظله» ، أن ثنايا الزبد البيضاء تفتر مبتسمة فى سخرية ، وأن أشجار الغابات والجبل المتوحد يتحدثان عن سوء أحواله ، فيصرخ :

آه ضقت بحالى . بأكاذيبى ضقت
لو يلتف على عنقى أحد الحبلين
حبل الصدق
أو حبل الصمت [قصيدة الخبر ص٥٠]

٣ ـ ٢

كيف تكون العلاقة ـ فى هذه الوضعية ـ مع العالم ، المدينة ، الشعر؟ لقد فقد الإنسان ربه ، فواجه العالم وحيداً محملاً بخطيئة عصيانه ، فاقدا القدرة على الفعل . ومن ثم تبدو له المدينة قائمة سوداء مُحْبِطة ، ترفضه وتوصد أبوابها فى وجه الأغراب . إنها بالنسبة إليه مسرح فعله المفرغ من الإنسانية ؛ مسرح يقهره ويشيئه ، فيضحى محض قطعة من قطع المشهد فى عروضها اليومية :(٥)

نصبت مرة على مفارق الطرق
محدودباً أمرت أن أقف
أخذت شكل حجره
فليلة ، ليستريح ظهره لظهرها مسافر مرهق
وليلة ليركز المحارب المزهوُّ فى مدى الأفق
على عظامى المكوره
رايته المنتصره

إن أشكالاً من القهر تجابه الإنسان ؛ منها أن محاربا يجعل من عظامه شيئا يغرس فيه راية انتصاره . لقد تشيأ الإنسان فهو مسلوب الإرادة . مغلول اليد عن عمل أى شئ يحقق به ذاته الإنسانية . وها هو ذا يغدو مرة شجرة ، ومرة مرآة ، ومرة مقعداً ، أو مصعداً ، أو مكبراً للصوت . وهى ظلال تتجاوب مع دراسات علم الاجتماع الحديث ومع رؤى بعض الفلاسفة المحدثين ، ممن يرون فى العصر تراجعاً عن قيم إنسانية أجهضتها سيادة الآلة وتضخم مؤسسات الرقابة .(٦)

فى هذا الإطار يبدو الزمن شيئا بشعا رهيبا ، يبتلع الزامر والمزمار . ويغدو الانفلات منه شيئايقترب من المستحيل . وليس أمام الإنسان سوى الحب الذى لا يفلت من يد الزمن الرهيبة ، برغم أنه الملاذ الوحيد الذى يلوذ به الإنسان . أما الشعر فهو الشئ الوحيد الذى يحقق للشاعر بعضا من عزاء عن جفاف العصر واغتراب الإنسان ؛ فبه يتواصل الشاعر مع الآخر عبر لغة مشتركة ، وبه يمنح الإنسان للإنسان شيئا من جسمه ؛ إنه فعالية مركزية للشاعر ، صوته وظله فى ركام الأيام المتشابهة المعنى ، الضائعة الأسماء ، ولنتذكر أن الشاعر يقول عن شعره فى ديوان «أقول لكم» :(٧)

لم يسلم لى من سعيى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدنى
لأفرّ إليها من صخب الأيام المضنى .

وإذن فالشعر ملاذه من صخب الأيام ، يفر إليه حين تدهمه أشياء العالم القاسية . وهو الشئ الذى يستطيع بواسطته أن يحيى تذكاراته حتى ولو كانت سوداء كابية . تنضح بالمرارة والحزن . وتفيض بالخيبة والإحباط . وهو أخيراً أداة تواصله مع الآخر ؛ الأداة التى تمنحه القدرة على صوغ شهوته لإصلاح العالم الذى لا يعجبه .

٤ ـ ٢

وإذا كان الشعر يخلق العالم الذى يفر إليه الشاعر ، لائذاً به من جهامة الواقع ، فإن ثمة سببا موصولا بين الشعر والحب . وبمعنى آخر نستطيع القول : إن الشعر مرتبط بالحب . وفى فرحة الحب يتقدم الشعر ، فيضحى شكوى الحبيب وفرسه التى تعبر به إلى الحزن والفرح معاً ، أى يضحى معبراً تعبر عليه ذكريات الشاعر السوداء ، وهمومه وأشواقه حين كان غياب الحب يعنى حضور الرماد .

وفى الحب يسود المناخ الصوفى ، وتقترن الحبيبة بالطلسم ، ويقترن الكشف بالإخلاص والحضور ، فإذا بالعاشق يهتف : ربى ... ما هذا النور . ويسبق الحب عادة طقوساً تشبه الطقوس الدينية ، يبتهل فيها العاشق متوجهاً بالدعاء إلى أشياء العالم :

ياليل ... ياليل ... ياعين
داوينى أيها الغيمات الفضية
يا نجم الليل !
يا نجم الليل ، امسح ظهرى بأشعتك البلورية
حتى أبدو مصقولا فى آخر هذا الليل
حين تلامسى إصبعها الوردية

وبقدر ما يحمل حديث الشاعر لليل من ظلال ، تومئ إلى للتواصل مع المجرد ، فإن هذا الحديث يشى باغترابه الذى يصل إلى حد تشويهه ، إذ تدهسه الأقدام والأفكار الهمجية ، ويصبح الحب هنا تواصلاً إنسانياً ، يعيد له نضارته . على أن هذا الحب ينطوى على تضاد جلى ؛ إذ العاشق يواجه الفرح ، وهو يستشعر الحزن والوحدة ، أو على حد تعبير القصيدة (وحيدا حزينا أواجه عينيك ، وحيدا حزينا أواجه كفك .. وحيدا حزينا أواجه فرحة حبك ..) . إن الحب يحمل جرثومة هلاكه ؛ إذ أنه ـ شأنه شأن كل شئ إنسانى ـ تحوطه علائق وشروط ، لا يستطيع الانفلات من إسارها ؛ وهو إذ يجهد لتجاوز هذه العلائق ، فإنه يخوض معركة رهيبة ، تنتهى دوما بأن يحمل سمات العلائق التى أحاطته ؛ وهذا معناه أنه يصطبغ بلون ظروف نشأته ، ويتأثر بإمكانيات الحبيبين ، وطبيعة الظروف التى جمعتهما معا . فى ديوان سابق كان الشاعر يرجع إخفاق الحب إلى الزمان ؛ أى العصر ، وطبيعته التى جعلت الحب يختنق بالفطانة ، لكن ترى أيطمع الشاعر إلى شكل أرق للحب ، يتجاوز به هذا اللون من الحب العصرى ، أم أنه يحن إلى شكل آخر مختلف ، يكون فيه الحب نظرة ، فابتسامة ، فسلاما ، فكلاما فموعدا فلقاء ؟ لا يقدم ديوان الإبحار فى الذاكرة إجابات عن هذه الأسئلة ؛ إذ الشاعر قد طرحها فى وقت سابق ، كان فيه العاشق أوفى فتيان القرية فى الحب ، وشجاعة قلبه مروية ؛ أما فى هذا الديوان فهو يتحدث عن الحب المجهض ، وكأن الطبيعى أن يجهض الحب ، ويختزل فى قصيدة صغيرة بعنوان «إجمالى القصة» :

وتفرقنا ...
لا تسألنى : ماذا يحدث للأشياء
إذ تتصدع
أو للأصداء
إذ تهوى فى الصمت المفزع

إن الحب . وإن كان ملاذ المهزوم فى شعر صلاح عبد الصبور ، لا يستطيع أن يصمد أمام رياح العصر المدمرة . فينحسر ماؤه ولا يبقى للائذ به سوى ابتعاث الذكرى ومعاناة الإبحار فى الذاكرة ، حيث يخاصر المبحر بالعقبان ، والصوت الآمر له ، أن يقدم قربانه للبحر الغاضب ، فلا يجد مناصا من العودة ، مرتديا أردية الحكمة : «**لا تبحر فى ذاكرتك قط**» .

وإذ يحاول الشاعر أن يمارس وجوده فى الحب والشعر ، لا يبقى له إلا مشاعره تجاه الوطن[٨] . (الذى يتبدى ، فى هذا الديوان ، علاقة رومانتيكية غائمة) ، التى تقف عند الحب العاجز الشجى ، إذ ذاك لا يكون هناك سوى باب واحد يمكن أن يلجه المتعب المخيب الأمانى ، هو باب الله :

يارب ! يارب !
أسقيتنى حتى إذا ما مشت
كأسك فى موطن إسرارى
ألزمتنى الصمت . وهذا أنا
أغص مخنوقا بأسرارى

وهكذا ينتهى «**الإبحار فى الذاكرة**» لتنغلق الدائرة ، ويشير إلى أن الشاعر يرى التاريخ دائرة مركزها الذات ، تبدأ بالفرار من الله لتنغلق بالعودة إليه .

١ ـ ٣

يتخلى **صلاح عبد الصبور** فى آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله التعبيرية التى أتقنها فى دواوينه السابقة ، مكتفيا بعدد محدود منها ، مما ثبت نجاحه وذاع وانتشر . على أن كثيرا من الوسائل التى تخلى عنها ، تمثل ـ فى نظرى ـ أنضج وسائله التى عركها وطوعها لرؤيته . ويكفى أن نعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالقناع ؛ وهى التى استخدمها الشاعر من قبل فى عدد من قصائده المدوية ، «**كالملك عجيب بن الخصيب**» و«**مذكرات الصوفى بشر الحافى**» فى «**أحلام الفارس القديم**» ، وبعض أعماله المسرحية الأخرى . وكذلك تخلى الشاعر عن القصيدة ذات الأصوات المتعددة ، وهى التى تضم أكثر من صوتين ، وكان قد بدأها فى «**الناس فى بلادى**» فى قصيدة «**رحلة فى الليل**» ، ووصل بها إلى قمتها فى قصيدة «**الظل والصليب**» من ديوانه «**أقول لكم**» . وهناك وسيلة أخرى كانت قد نضجت فى قصيدة «**المرأة والشمس**» من ديوان «**تأملات فى زمن جريح**» ، وأعنى بها المفارقة التى تتكئ على التوازى بين الشمس والمرأة ؛ إذ تتوازى حركة المرأة مع حركة الشمس فى أسلوب رمزى يبرز أفول امرأة وحيدة عجوز .

وفيما أرى فإن ديوان «**الإبحار فى الذاكرة**» هو أكثر دواوين الشاعر غنائية ، وأكثرها التصاقا بذاته . ولا يعنى هذا أن الصلة منبتة بين الديوان الأخير والدواوين السابقة عليه . وإنما يعنى أن الشاعر قد اقتصر فيه على عدد محدود من الوسائل التى ابتدعها أو استعارها . وهذا **الاقتصار مرتبط** بالحركة الأخيرة **من تحولات البنية الشعرية لديه ؛ إذ** يمكن القول : إن النص الشعرى فى هذا الديوان يميل إلى سيادة القصيدة الغنائية . وهو بقدر هذا الميل يبعد عن الوسائل التشكيلية التى تمثل أحد مستويات البنية المتراكبة المتداخلة ، التى تألقت ووصلت إلى ذروتها فى الحركة الثانية من تحولات البنية الشعرية ، فى دواوين أحلام **الفارس القديم وشجر الليل وتأملات فى زمن جريح ؛ وفى مسرحياته** الشعرية جميعها .

٢ ـ ٣

يقدم الإبحار فى الذاكرة عالما موغلاً فى الذات ؛ فهو أكثر دواوين **صلاح عبد الصبور** إيغالاً فى عالم خاص ذاتى ، يبدأ من تهدم العلاقة بالله ثم مواجهة العالم الموبوء الذى لن يبرأ . وإذا كان الإنسان فى وطأة عنائه وشقائه يجأر طالبا الموت ؛ فإن ذلك ينبغى ألاّ يخدعنا ، فنظن أن الشاعر يرى الموت حلا ، **إنه يجأر** طالبا **الموت حين تنغلق دونه السبل** . وتثقل الوطأة ، ويصبح جهد الإنسان فى الانفلات من الوباء لا طائل منه . هنا يأتى الشعر باعتباره **سبيلا يحقق به الإنسان توازنه ؛ لأن الشعر** قادر على اقتناص اللحظة التى مضت فأصبحت غير قابلة للاستعادة . وهو لا يستعيد اللحظة الماضية فحسب ، بل يثبتها ويبعثها مجسدة تنضج بالحياة . إن الشاعر أسير ذكراه التى يأتى جمالها من كونها ذكرى تقبع فى زمن مر[٩] . **ومن هنا نفهم السر الكامن فى سيادة الفعل الماضى** ، الذى يمكن الشاعر من الاستحضار والفرار إلى تذكاراته . على أن الشاعر لا يبتعث ذكرى وحسب ، بل يبتعث ذكراه الخاصة ، التى تكون فيها أناه محورا أساسيا ، فيصبح طبيعيا أن يتوجه بالخطاب إلى شخص ما هو القارئ التخيلى ، ويصبح طبيعيا أن تكثر «**أنا**» التى تستدعى «**أنت**» فى **محاولة للتواصل مع الآخر . وهذا ما نجده فى قصيدة** «**الإبحار فى الذاكرة**» ، **حيث يظل الشاعر** «ساردا لحدث مضى حين تأهب للرحلة فى ذاكرته» . وفى آخر القصيدة ، يغير الخطاب من «الحديث إلى **القارئ التخيلى**» **إلى شخص متعين** ، ناصحا إياه بقوله : «**لا تبحر فى** ذاكرتك قط **!** لا تبحر فى ذاكرتك **قط**» وهو الأمر نفسه الذى يحدث فى نهاية قصيدة «تكرارية» :

لا تبحر عكس الأقدار
واسقط مختارا فى التكرار

٣ ـ ٣

ولما كان الشاعر يتخذ الشعر فعالية نفسية باعتباره ملاذا له «من صخب الأيام المضنى» ، ولما كان الشعر يرتبط بمحاولة التواصل مع الآخرين فقد كثرت أداة النداء التى يحدث التواصل عبرها ، ويتم بها اتخاذ القصيدة بنيتها :

ها أنت تعود إلى
أيا . صوتى الشارد زمنا فى صحراء الصمت الجرداء
يا ظلى الضائع فى ليل الأقمار السوداء
يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى
الشائعة الأسماء .

وأداة النداء ــ هنا ــ أداة بناء فعالة ؛ فهى ترتبط بمنادى ــ غالباً ما يكون الآخر ــ فتتضح المقابلات بين أنا / أنت ، صوت / صمت ، ظل / ليل ، شعر / نثر ، مع ملاحظة أن «أنا المتضمنة فى السياق تستدعى أن تلحق ياء الإضافة بما هو خاص بها ، فتؤكد الأنا وتبرز الذات :

صوتى .
ظلى .
شعرى .

ومن المهم أن نربط بين أداة النداء وبين التوق إلى التواصل المرح ؛ لأننا سنجدها مستعارة من أدوات التشكيل الجمالى الفولكلورى ، فى الموال بخاصة :[10]

ياليل .. ياليل .. ياليل
حجرا مسنونا منضودا كنت
وثنا حسن الصنْرة
حسن السمت
عبرت بى آلاف الأقدام الهمجية
أقدام الأفكار الهمجية
فتآكلت وتشوهت
ياليل .. ياليل .. ياعين
داوينى أيتها الغيمات الفضية
برحيق الأنداء الفجرية
يانجم الليل !
يا نجم الليل ، امسح ظهرى بأشعتك البلورية
حتى أبدو مصقولاً فى آخر هذا الليل
حين تلامسنى إصبعها الوردية

فعلى الرغم من اغتراب الشاعر وشعوره بالانتهاك والتآكل ، يتحدث إلى الليل فى سياق ابتهالى ، وكأنه يدرك أن الليل صديق الغرباء والتعسين والعشاق . وهو يتجاوز تشوهه وتآكله فيتأهب للقاء المحبوبة ، حريصاً على أن يبدو مصقولا فى عينيها .

وقريباً من أداة النداء تبرز صيغة «تراك ، ترى» التى تتكرر فى القصيدتين الأوليين من الديوان . والقصيدتان رسالتان من الشاعر إلى مقاتلين مصريين لا يعرفها على مستوى العلاقة الشخصية ، فتجئ صيغة «تراك ، ترى» لتحطم الحاجز الماثل بفعل العلاقة المفتقدة ، ومن خلالها يتمكن الشاعر من الاتكاء على رمزية المقاتلين ، معوضاً عدم تجسدهما العينى .

وصيغة «تراك ، ترى» وإن كانت تنبئ عن محاولة للتواصل مع الآخر ، تعطى مذاقاً استقصائيا ــ إن جاز التعبير ــ والاستقصاء مرتبط بالتوغل فى الذات ، وتشهى الاستبطان ؛ وهو يقترن بالصيغة الاستفهامية اقتراناً واضحاً :

ترى ارتجفت شفاهك
عندما أحسست طعم الرمل والحصباء
بطعم الدمع مبلولاً
وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى
وماذا قلت للرمل الذى ثرثر فى خديك أو كفيك
حين انهرت تمسحاً وتقبيلاً

على أن غلبة الصيغ الأسلوبية المنبئة عن حضور الذات ، لا يعنى أن الديوان يقطع الصلة بوسائل مغايرة برزت فى دواوين سابقة ، كالقصيدة الحوارية ، واستلهام التراث ، بدءاً من البنية اللغوية حتى المستوى الأسطورى ؛ فقد تجاوبت هذه الوسائل مع البنية الموغلة فى الذات ، وشاركت فى تشكيلها مشيرة إلى أن التجاوب بين الوسيلة الجمالية وبنية القول الشعرى حتمى . وهذا ما يفسر تخلى الشاعر عن كثير من أنضج وسائله وأكثرها فعالية .

٤ ــ ٣

إلى هنا ، أصل إلى نهاية هذه المحاولة ، التى حاولت أن تتحرك فى إطار شعر صلاح عبد الصبور ، محتفلة فى المقام الأول بدرس بنية آخر دواوينه «الإبحار فى الذاكرة» . على أن هذه المحاولة لا تزعم لنفسها أكثر من تقديم نقاط لرؤية العالم . تلك الرؤية التى تتسم بالتركيب والتعقيد وتصارع العناصر ، على نحو يجعل اقتناصها وتبين نسقها فى صفحات قليلة عملا صعبا محاطا بالمخاطر .

وفى رأيى أن شعر صلاح عبد الصبور يشكل بنية من التحولات . وإذا لم يكن من الممكن هنا الحديث عن هذه التحولات ، فإن الناقد يجد نفسه مضطرا إلى إشارة عرضية ، ليتسنى للقارئ الربط بين الديوان ــ موضوع الحديث ــ وبقية الدواوين .

على أن تبين تراكب النسق وتداخل علائقه ، يقتضى ــ أول ما يقتضى ــ المكوث طويلا لدى الخصائص الأسلوبية للنص وكيفية تجاوبها مع بنائه على المستويات كافة وفى هذا الصدد اكتفيت بأن أتأمل مدى تبدى «الذات» فى حقول الدلالة والفضاء الشعرى ، دون أن أستطرد فأتحدث عن «جماليات النص الأدبى» فى شعر صلاح عبد الصبور .[11]

ويبقى شعر صلاح عبد الصبور ــ بعد ذلك كله ــ ينتظر مخاطرات الدخول إليه ، ومحاولة اكتشاف أسرار هذا البناء الشامخ الذى أسهم فى تشكيل وعينا بواقعنا وتراثنا ، وخلق حساسية شعرية جديدة .

وما الصفحات التى كتبت ، سوى طرقات أولى وحيية على باب هذا البناء .

هوامش :

(١) حول مصطلح رؤية العالم World Vision راجع لوسيان جولدمان Lucien Goldmann فى :

1. The Hidden God: Routledge and Kegan Paul. London.
2. Lukács and Heidegger: Routledge and Kegan Paul. London. Boston and Henley
3. Towards a Sociology of the Novel: Tavistock Publications.

وقراءة جابر عصفور لجولدمان فى العدد الثانى من فصول بعنوان «البنيوية التوليدية» . وقارن بصلاح فضل فى «نظرية البنائية فى النقد الأدبى» ، ص ٢٦٠ وما بعدها ، الطبعة الأولى الأنجلو . القاهرة ١٩٧٨ .

(٢) راجع تعريف الذات Subject . فى :

A Dictionary of Philosophy. Edited by M. Rosenthal and P. Yudin. Moscow, 1967.

وقارن تعريف الذات essence فى «المعجم الفلسفى» جـ١ . جميل صليبا . دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٨ . وقارن بالتعريفات للجرجانى ، مكتبه لبنان . بيروت .

(٣) أستخدم هنا مصطلح الاغتراب alienation بمعنى أنه شعور مزدوج يتمثل فى الشعور بوجود الآخر مع النفور منه فى آن ، أى أنه حالة يكون طرفاها الأنا / الآخر . وهو كظاهرة حديثة مفهوم ينهض على الشعور بالعزلة والابتعاد فى مهاد اجتماعى تاريخى محدد : إنه قرين التاريخ . الذى ظهر ـ أى التاريخ ـ فحسب عندما اقترن بقدرة الناس على أن ينتجوا أكثر قليلاً مما كان ضروريا لإعادة انتاج أنفسهم . راجع ـ على سبيل المثال : الاغتراب ريتشارد شاخت ، ترجمة كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٠ .

(٤) من الممتع أن يقارن المرء بين ما جاء فى سورة البقرة فى القرآن الكريم وأى تفسير له وما جاء فى كتاب «تلبيس إبليس» .

(٥) راجع صورة المدينة (القاهرة) فى الديوان المهم (أحلام الفارس القديم) ص ١٢ من الطبعة الرابعة . دار الشروق القاهرة . ١٩٨١ .

(٦) راجع ـ على سبيل المثال ـ «الإنسان ذو البعد الواحد» . لهربرت ماركوز ، ترجمة جورج طرابيشى . دار الآداب . بيروت .

(٧) «أقول لكم» ص ٢٨ . الطبعة الرابعة . دار الشروق . القاهرة ١٩٨١ . ومن المفيد أن يقارن القارئ ما انتثر هناك عن الشعر بقصيدة «الشعر والرماد» فى «الإبحار فى الذاكرة» ص ٢٠ ، دار الوطن العربى بيروت سنة ١٩٧٩ . وأن يقارن بين الشعر فى الديوان والكتابات النثرية وبشكل خاص ص ٣٣ من كتاب «حياتى فى الشعر» ، دار اقرأ . بيروت . بدون تاريخ .

(٨) قارن القصيدتين الأوليين «إلى أول جندى رفع العلم» و«إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء» من «الإبحار فى الذاكرة» بقصائد : «شنق زهران» ، «نام فى سلام» ، «مرتفع أبدا» . «إلى جندى غاصب» من «الناس فى بلادى» .

(٩) وللزمن الذى مرّ دلالته عند الشاعر . تأمل ـ مثلا ـ ما يقول فى «الصوفى بشر الحافى» من ديوان «أحلام الفارس القديم» ص ٦٦ من الطبعة الرابعة . دار الشروق :

الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام ....

(١٠) ليست هذه أول مرة يستعير فيها صلاح عبد الصبور إحدى ادوات التشكيل الفولكلورى ؛ فقد فعل ذلك من قبل فى «شنق زهران» :

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما .. وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة

والصيغة ذات الأصل الفولكلورى هنا جد واضحة ، وهى مستعارة من الحكاية الشعبية . وقد أشار أحد النقاد الكبار إليها ـ وأظنه لويس عوض ـ فى كتاب لا أذكر عنوانه !

(١١) من أهم الكتب التى تعرضت لشعر صلاح عبد الصبور على مستوى الدرس الجمالى الكتب التالية .

- الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية ـ عز الدين اسماعيل الطبعة الثالثة دار الفكر العربى القاهرة / ١٩٨٠ .
- قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . دار العلم للملايين ببيروت .
- شعرنا الحديث إلى أين . غالى شكرى . دار الآفاق الجديدة بيروت .

إن الفنان يولد فى الفن ، ويعيش فيه ، ويتنفس من خلاله . وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى ، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته ، فنان ضال . وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد ، لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنسانى ، وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول فى هذا الكون .

حياتى فى الشعر

صلاح عبد الصبور في المغرب

مقاربة أولية لهجرة النص

□ محمد بنيس

١ -

هو الموت إذن ، أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة : الشاعر الفلسطيني أبو سلمى ، والشاعر المغربي عبد المجيد بنجلون ، والشاعر السوري بدوى الجبل ، والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور . جميع هؤلاء الشعراء تمكنوا أخيرا من التحديق فى الموت ، تبعاً للأمثولة الصقلية «الشمس والموت : ها هو مالا يمكن التحديق فيه» . حدقوا ورأوا ، لكن هل رأوا شيئاً أكثر من غياب الضوء عن أعينهم ؟

نعى كل واحد من هؤلاء الشعراء أتانى بأسئلته ، ثم نحتوا جميعهم سؤالين رئيسين : ما مصدر الشعر؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ سؤالان يطرحهما منتج النص (شاعر ، كاتب ...) لتحديد موقعه من الإنتاج النصى فى لحظيته وتاريخيته ، ومن الواقع المعيش الذى يحيا شرائطه مدمراً أو مستسلماً .

هو الموت إذن ، ولا رثاء ولا بكاء . كل فصل بين الحياة والموت يظل رؤية مانوية ، مُتعالية ، لاهوتية ، والمهم هو كيف نستحق موتنا بين الأموات ـ كما يقول عبد الكبير الخطيبى . فما يزال امرؤ القيس يفعل فى الشعر العربى المعاصر ، وحضوره فى وعينا ولاوعينا الشعريين يلغى كل قراءة فطرية . وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلاّ بالمعنى الميتافيزيقى للموت . ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا ، كل واحد منهم يشكل خطاً من خطوط جسدنا ، لا أحد يمحو الآخر .

أتانى نعى صلاح عبد الصبور ، صادقت أسئلتى ، وعدت إلى يوم تعرفت على شعره ، صحبة أصدقاء الشعر المعاصر فى فاس ، ونحن مشغولون بما يطرأ على حساسيتنا بالذات والعالم ، هذا الطارئ الذى اعتمل فى الذاكرة والمخيلة والجسد بعنف صامت . عدت أيضاً إلى أصداء المتن الشعرى لصلاح فى الشعر المغربى المعاصر ، إلى ما أسميه بـ «**هجرة النص**» ، من الحساسية والوعى المتميزين ، ودفعنا ، الى جانب السياب ، والبياتى ، وخليل حاوى ، وأدونيس ، للمغامرة ، كإحدى قواعد التغير والتجاوز ، وفى الوقت نفسه منحنا مناعة وحصانة .

- ٢

يتدرج استعمالى لمفهوم «**هجرة النص**» ضمن محاولة تهييئ لحقل مفهومى كنت شرعت فى الاهتمام به سابقاً باعتماد مفهوم أول هو «**النص الغائب**» ، الذى تجلت لى خصيصته الإجرائية من خلل ممارسة قراءة مستوى أساسى للخارج الداخلى الخاص بالشعر المغربى المعاصر[١] ، ثم تأكدت فاعليته عند قراءة قصيدة **أدونيس** «مراكش فاس ، والفضاء ينسج التأويل»[٢] . وإذا كنت أوضحت فى تلك المرحلة علقة هذا المفهوم بما قامت به جوليا كريسطيفا أساساً ، وطودوروف وجان لوى هودبين أيضاً ، فإنى سأحاول هنا تجريب «هجرة النص» .

إن الاهتداء إلى مفهوم «**هجرة النص**» لم يتم فى طقس ممارسة نظرية محايدة ، يرى إلى النصوص فى لا تاريخيتها ولا مكانيتها . كان هذا الاهتداء نتيجة تأمل الوضع التاريخى للنص الشعرى المكتوب بالعربية الفصحى فى المغرب ، وما يحيط بهذا الوضع من موقف مشرقى ، له امتداده التاريخى ، وهو محدد فى إلغاء التجربة الشعرية المغربية ، قديمها وحديثها ، وموقف مغربى لا يقل إيغالا فى الزمن عن الموقف المشرقى ، وهو مترسخ فى شكوى المغاربة من المشارقة . لماذا يهاجر النص الشعرى المشرقى إلى المغرب ، ولا يهاجر النص الشعرى المغربى إلى المشرق ؟ هذه هى الإشكالية ؛ ولربما كانت طبيعتها تتبدل اليوم ببطء ، ولكنها قائمة فى مجال العربية الفصحى[٣] ، ويبدو أن طرحها لم يعد منتجاً فى ظل الانفعال ، ويمكن للطرح المعرفى ، على عكس ذلك ، أن يساهم فى تجلية جملة من أسرارها التاريخية واللغوية والحضارية ، بل يمكن لهذا الطرح أن يحثنا على سلوك طرائق أخرى لقراءة تاريخنا الأدبى والثقافى . ليس هذا اهتداء لمفهوم بقصد ادعاء بلورة منهج ، ولكنه قد يكون أخذاً مواربا لإشكالية تاريخية ، دون أن يقتصر عليها وحدها .

- ٣

ليس بمقدور أى نص أن يكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاته ، ومنتوجيته . وهذه الفاعلية تتوهج من خلل القراءة ؛ لأن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء . وحتى يكون النص فاعلا ، منتجاً لذاته باستمرار ، أى مقروءاً ، فإن عليه أن **يهاجر** بين أنظمة هى من طبيعة دليل إنتاجه (دليل لغوى ، موسيقى ، مرسوم ...) باتجاه تحقيق سلطته ، بل إننا نجد نصوصاً (خاصة وأن مفهوم النص لم يعد مقتصراً على المنتوج الألسنى) تمتد هجرتها فتتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دليلها الخاص بها لتلتحق بأنظمة دلالية أخرى . ويحصل هذا عند الانتقال بين الرسم واللغة والموسيقى والمعمار والرقص — تمثيلا لا حصراً . وهى هجرة معروفة عبر مظاهر الحضارات ومراحلها ، بعيداً عن كل أصولية متعالية ، ترى إلى التاريخ فى واحديته ومعقولية تعاقبه ، أو إلى العالم فى انشطاره الوهمى — إلى شرق وغرب .

إن هجرة النص شرط رئيسى لإعادة إنتاج ذاته ، تمتد عبر الزمان والمكان ، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة . وعلى الرغم من أن أحداً لم يقل بعد **بالقانون العام** لهذه الهجرة فمن الممكن حصر بعض من سماته فى الشروط التالية :

١ — إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية فى فترة من الفترات التاريخية ، وفى مكان محدد أو أمكنة متعددة .

٢ — إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفى أو مجالات معرفية مؤطرة ، أو غير مؤطرة . زماناً ومكاناً .

٣ — إذا كان النص يجيب عن سؤال تاريخى أو حضارى .

٤ — إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر .

لسْتُ هنا بصدد إعطاء النماذج ، وما يساعدنا عليه حصر هذا البعض من سمات القانون العام هو مقاربة كيف يهاجر نص مّا ليصل نصاً آخر؟ متى يمكنه أن يتحرك فى هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المضادة له؟ ما زمن هذه الهجرة؟ هل يمكن تحديد مساحتها؟ ربما كانت. هذه الأسئلة تضع إشكالية لها جدواها فى حقل نقد النقل ، أو تأمل القراءة لذاتها باعتبارها طموحاً للاقتراب من العلمى الذى يسعى هو نفسه لاكتساب ما يميز الأدب من تأمل مستمر فى ذاته على حد تعبير رولان بارط : «لنقل بشئ من التحريض ، إن المعرفة العلمية ربما كانت تجهد للحاق بالخطاب الأدبى ؛ فبعيدا عن لوغاريتمات العلم ، وحذلقات الأدب ، نجد هنا نزعة درامية واحدة تمتلك هذا الخطاب الإنسانى الذى هو مجبر شيئاً فشيئاً على تأمل ذاته فى اللحظة التى يريد فيها تأمل العالم»[٤]

ولا يمكن أن تكون فاعلية النص إلاّ نسبية ؛ أى خاضعة للبنية النصية فى علائقها الجدلية مع البنية الاجتماعية — التاريخية ، ومن ثم يتضمن النص سلطة أو لا يتضمنها ، بمعنى أنه يتوفر أو لا يتوفر على إرادة الفعل والتفاعل . وهجرة النص أساس لكل فاعلية نصية . وعبر كل فاعلية اجتماعية — تاريخية (سلطة النص على النصوص الأخرى ، وسلطة النص على القارئ ، وسلطة النص على الطبيعة) ، وبها ، يتحول «**النص المهاجر**» إلى «**نص غائب**» ، تتفكك ذراته لتتركب مرة أخرى وفقا لقوانين أخرى ، فى نصوص تتسع بحسب مدى سلطة النص ، ووفقا لإمكانياته فى الهجرة وقدرته عليها .

- ٤

لنحاول الآن تسييج الدلالات الأساسية للهجرة فى الحقل اللغوى . جاء فى «**لسان العرب**» :

— «الهجر ضد الوصل . هجره يهجره هجراً وهِجراناً : صرمه ، وهما يهتجران ويتهاجران ، والاسم الهجرة .

— «والهِجرة والهُجرة : الخروج من أرض إلى أرض . قال الأزهرى : وأهل المهاجرة عند العرب خروج البدوى من باديته إلى المدن ؛ يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك ؟ وكذلك كل مُخْلٍ بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه .

— ولقيته عن هجر ، أى بعد الحول ونحوه .

— «ويقال للنخلة الطويلة : ذهبت الشجرة هجراً ، أى طولا وعظماً

وهذا أَهْجَرُ من هذا . أى أطول منه وأعظم . ونخلة مُهْجِرٌ ومُهْجِرَةٌ : طويلة عظيمة . وقال أبو حنيفة : هى المفرطة الطول والعِظم .

- «وبعير مهْجِرٌ : وهو الذى يتناعته الناس ويهجرون بذكره أى ينتعتونه .

- «قال : وسمعت العرب تقول فى نعت كل شئ جاوز حدَّهُ فى التمام : مُهْجِر .

- «وجَمَل هجْرٌ وكبش هجْرٌ : حسن كريم .

- «والهاجِر : الجيد الحسن من كل شئ» .

هذه الدلالات التى سيجناها فى «**اللسان**» تقدم لنا تحديداً لغوياً تباعدت اتجاهاته ولربما تكاملت . وهى تنقسم إلى مجموعتين دلاليتين : أولاهما متعلقة بالإنسان والمكان والزمان ، وثانيتهما خاصة بالجيد من الصفات . وأضيف ترابطاً لوحدتين لغويتين لم تتمفصلا بعد فى العربية (ولا أدرى هل هذا الترابط موجود فى غير العربية أم غير موجود) . وهو «هجرة النص» ، مستعملا إياه فى حقل ماوراء اللغة ، تنطبق عليه المجموعتان الدلاليتان المحصورتان فى المعجم . وفى الوقت نفسه يمنحنا مجموعة ثالثة : وهو الفعل والتفاعل فى القارئ والنصوص الأخرى ومعها (لا ذكورة هنا ولا أنوثة . فالنص فى هذه الحالة خُنْثَى) . فالنص يهجر (**صاحبه**) ويهاجر فى المكان (**هجرة**) وفى الزمان (**بعد هجر**) . وله سلطة (**صفات جيدة**) . على أن هناك قلباً فى هذه الدلالات ، فهجرة الصاحب عودة إنتاجية . والهجرة فى المكان كانت وما تزال تتم فى إطار حضارى . وتتجه من الأدنى إلى الأعلى ، والهجرُ فى الزمان غير محصور فى حوْل . وتتحول الصفات المعجمية عن مواقعها فى حالات النص .

٥ -

قد يتضح هذا المفهوم قليلا من خلال التحليل - التجريب فى مستوييه : الفعل والتفاعل فى القارئ والنصوص الأخرى ومعها .

أ / القارئ

كان ذلك فى أواسط الستينيات . ونحن «عصابة» شعرية نلتقى بدار الشباب بالبطحاء فى فاس . يؤلف بيننا بحث عن الكلمة الأولى . مختزلا أكثر من سؤال اجتماعى - تاريخى حول التحرر والتقدم . قريبين كنا بعضنا من بعض . نتحلق حول الموسيقى الكلاسيكية ، ننصت ونقرأ ما يمكن أن يفجر السمات الغامضة لحساسيتنا التى بدأنا نشعر بها عبر دورتنا الدموية . فالشعر الذى تلقيناه منذ الصبا افتقد فاعلية اختراق الجسد . لم نكن وحيدين فى المغرب ولا فى بقية الأقطار العربية . أما الشعر العربى المعاصر فقد ظل بعيداً عنا بحكم عدم توافره فى النتاج الوطنى ، وعدم وصوله من المشرق بما يكفى للتعرف عليه . **نازك الملائكة** ؟ **نزار قبانى** ؟ كلما حاولنا الاقتراب من أجوبتها ابتعدنا عن أسئلتنا ، ومع ذلك كان ما ينشر من نصوص فى الصحافة الوطنية أقرب الشعر إلينا . هذه النصوص كانت مزيجاً من الشعر العربى المعاصر فى المشرق والمغرب . لا . بل أغلبها كان مشرقياً . فى أواسط ١٩٦٥ تعرفنا على مجلة (**الآداب**) . وفى نهايتها وبداية ١٩٦٦ فاجأنا وصول الدواوين ، إلى سوق المدينة القديمة بالطالعة الصغرى . وهو يومها أهم سوق للكتب العربية بفاس . كانت الدواوين الأولى لصلاح . «**أحلام الفارس القديم**» . «**الناس فى بلادى**» . «**أقول لكم**» من بين الدواوين الواصلة . إضافة إلى جملة من كتب **جان بول سارتر** . والقاسم المشترك بين كل هذا هو «نظرية الالتزام» من ناحية و «الاغتراب» من ناحية ثانية . شرعنا ، من خلال القراءة ، نستحضر اللحظة . نمر من جسد إلى جسد . ومن زمن إلى زمن . محتقرين لكل الأحكام المضادة التى تطارد الشعر العربى المعاصر هنا أو هناك . هتفنا : هذا جوابنا ، هتفنا أيضاً : هذه حقيقتنا . رافِقْنا ياصلاح . ويا خليل . ويابدر . ويا عبد الوهاب ! فسخوا أعضاءنا المتلاشية ! استبدلوا هذه العين العمياء ! وأنت أيها الشعر طوِّحْ بالذاكرة ! رتِّبْ مَتَاعتنا ! وسافر برعشتنا أيها الكلم المغايرُ ! شبه مجنونين كنا . والأفق الفجيعةُ :

«لا . لا تنطق الكلمة
دعها بجوف الصدر منبهمة
دعها مغمغمة على الحلقِ
دعها ممَزّقة على الشدقِ
دعها مقطعة الأوصال مرمية
لا تجمع الكلمة
دعها رمادية
فاللون فى الكلمات ضيَّعنا
دعها غمامية
فالخصب شردنا وجوعنا
دعها سديمية
فالشكل فى الكلمات توهنا
دعها ترابية
لا تلق نبض الروح فى كلمة»(٥)

هاجر إلينا عبد الصبور ، إذن . حين منحنا جوابا تجلت لنا فيه «**الحقيقة**» ، جواباً عن «**من نحن**» و «**ما شرطنا الإنسانى**» . ولكن هجرة صلاح إلى القارئ المغربى . وبخاصة إلى الفئة الشابة المُقَرَّبة ، والمنحدرة فى أصولها الاجتماعية من البرجوازية الصغيرة ، لم تتم من خلال الجواب الفكرى ، الأنطولوجى والاجتماعى - التاريخى ، بل من خلال العلقة الجدلية بين الجواب الفكرى والجواب الشعرى ، فنحن كنا نبحث عن الكلمة الأولى .

عناصر متميزة هاجرت إلينا ، ففعلت فينا وتفاعلنا معها :

(أ) لغته النضية (نحوياً ، إيقاعياً ، بلاغياً)
(ب) رؤيته للإنسان والعالم .
(جـ) تدميره للتقليد الشعرى الرومانسى ، لغة ورؤية .

هذه العناصر المتواشجة بيِّنةٌ فى الدواوين الثلاثة الأولى ، وهى

تتضمن المشروع الحداثى لصلاح عبد الصبور ، وتشير لمنحى شعرى مغاير يجتلبه الشعر العربى المعاصر فى كل من العراق وسوريا ومصر ولبنان .

لهذه العناصر ، ضمن تبنينا داخل النص ، سلطتها ؛ وهى التى بررت هجرة النص إلينا كقراء ، سلطة النص كنص فى علائقه الجدلية بالجواب عن سؤالنا المبهم مرة ، والجلى مرة أخرى ، تشدنا إلى الحالات اليومية التى نعيشها ، وتفجر لدينا النواة الغامضة لتبدلات حساسيتنا ، وتستجمع ملامح رؤية نعيد بها قراءة الذات واللغة والمجتمع . **كنا نحس أن شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرؤيا (الفرق بينهما لا يلغى العلقة) ، يتملَّكُه المحسوس والملموس بقدر ما يطمئن للتخييل (حسب تعريف الجرجانى) . على أن ملموسه ومحسوسه أكثر حضوراً من تخييله ، حتى إن تأملاته الوجودية و «أحواله» الصوفية ، وما استتبعها من بُعْدٍ تخييلى ، ظلت ذات طبيعة واقعية ؛ فلم يكن حواره مع اللغة إلاَّ هامشياً** . ولربما كان شعر إليوت ، هذا المهاجر إلى شعر صلاح ، وغيره من الشعراء المعاصرين فى المشرق العربى ، مساعداً على انبثاق هذه الخصيصة النصية ، ولكن لماذا كنا نحس بهذه العناصر قريبة منا ، هنا فى مغرب الستينيات ؟ ألأنها تكتفى باستحضار طقس نفسى نتموج فيه ؟ وحالة اجتماعية تواجهنا يومياً ؟ وحالة وجودية ندخل سديمها دون وعى كاف منا بها ؟ لاشك أن هذه العناصر أجابت عن أسئلتنا ، ولكنها ربما قدمت هذا الجواب بنوعية كانت تلامسنا أكثر من غيرها آنذاك ؛ نوعية تتمثل فى القرب الذى كان موجوداً بكثافة بين مصر والمغرب لغوياً ، باعتبار أن التحول الثقافى عموماً وليد شرعى للتحولات الثقافية ـ اللغوية فى مصر الحديثة ، إضافة إلى الخصيصة السُّنية المشتركة بين أقطار شمال أفريقيا (غالباً ما ننسى هذه الخصيصة التى تشتغل فى لا وعينا . وقد أثار خليل مطران الفرق بين الكلامين الشعريين فى كل من مصر والشام ، ولكنه وقف أمام الأسلوب دون أن يتعداه إلى هذه الخصيصة المذهبية التى ربما تكون ذات فاعلية فى رسم بعض ملامح الفرق[٦] ، وإشارتنا السريعة هنا هى مجرد تأمل أولى)

هكذا هجر إلينا شعر صلاح عبد الصبور ، ونحن فى عز المراهقة ؛ نحفظ قصائده ؛ نتراسل بشأنها ؛ نتخاصم حولها . كنا **«عصابة» شعرية نتوحد فى صلاح ، مثلما نتوحد فى شعر البياتى ، وحاوى ، والسياب ، ولم نفترق إلاَّ بعد هجرة أدونيس ، وبعد تعدد اختياراتنا الثقافية** .

ب ـ النصوص .

لا فائدة فى إعادة عرض مفهوم التخلف المضاعف ؛ فقد حلله وطبقه الدكتور عبد الله العروى[٧] ، وأفدت منه فى قراءة الشعر المغربى المعاصر[٨] . يكفى أن نركز الآن على كون التحولات الثقافية ـ اللغوية فى المشرق تجد صداها فى المغرب بقوانين لها تميزها . على أن هذه التحولات لا تمس مختلف الفئات والرؤيات بقانون متماثل .

كان شعر عبد الصبور أكثر فعلا وتفاعلا مع الجيل السابق علىَّ ؛ هذا الجيل من الشعراء الخارجين على تقليدية النص الشعرى ووظائفه الاجتماعية ـ التاريخية . فى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات اشترع فى اعتماد رؤية مغايرة للنص وبالنص ، معبراً ـ بطريقة غير مباشرة ـ عن حقه فى اختيار نمط آخر للحياة ، ومستجيباً للمطلب الشعبى فى التحرر من أنماط الهيمنة وشرائطها التى تمس المجموع فى مصالحه الآنية والتاريخية .

لهذه الفئة من الشعراء هاجر صلاح ، لا لجميع الشعراء فى المغرب ، ومن الصعب القول بأن هناك واحداً من شعراء هذه الفئة لم يهاجر إليه صلاح نصيًّا ؛ فجميعهم قرأوه ، وأعادوا كتابته ، فى فترات وفى قوة تتفاوت قليلا أو كثيراً ، فى مصر أو المغرب (درس كل من إبراهيم السولامى ومحمد الخمار (الكنونى) فى مصر) ، بل إن هذه الهجرة امتدت ، بقوانين تغاير التى امتدت بها إلى الشعراء المعاصرين ، لتصل الشاعر علال الفاسى الذى تبدلت مواقعه الشعرية ، دون أن يبلور هذا التبدل وهذه المواقع توهجاً شعرياً يحاذى إشراقته السياسية ، وهى تضىء تاريخ المغرب الحديث .

على أن هجرة نص **صلاح عبد الصبور** إلى شعر هذا الجيل لم تتجلَّ بصوتها البعيد لدى جميع الشعراء المعاصرين فى المغرب . جماعة محدودة هى التى يمكن رصد حدود الهجرة إلى متْنها الشعرى ، وهى تتألف من **عبد الكريم الطبال** ، **ومحمد الميمُونى** ، **وأحمد الجومارى** ، **ثم عبد الرفيع الجوهرى** بدرجة أدنى قد تكون قريبة من مستوى علال الفاسى .

أقول مع «**جولدمان**» إن «كل فئة ترنو بالفعل إلى معرفة واقعها بطريقة ملائمة ، ولكن وعيها لا يمكنه أن يذهب إلاَّ إلى الحدود القصوى المنسجمة مع وجودها»[٩] . وعلى الرغم من أن **جولدمان** يصدر هذه الملاحظة الرئيسة فى أثناء حديثه عن مفهوم الوعى الممكن لفئة من الفئات الاجتماعية ، فإن من الممكن سحبها على مجال محدد هو الإبداع الثقافى ؛ فدواعى هجرة شعر صلاح إلى جيلى ربما كانت هى نفسها التى قادت هذه الهجرة إلى الجيل السابق ، مبدلة رؤية الجماعة للعالم وحساسيتها بالأشياء ، متجسدة فى البنية النصية ، وقد حولتها عن مسارها الأول تحويلا لم يتبع توجهاً جذرياً يصل إلى محاورة النص الغائب ، لأن «**الحدود القصوى**» للوجود الثقافى لهذه الجماعة لم تكن فى مستوى «**الحدود القصوى**» لوجودها الاجتماعى ، كنتيجة للبنية التاريخية للكتابة فى المغرب . وكان هذا مما أوقف هذه الهجرة ، وكان لها عقالاً ، يكتفى معه متن هؤلاء الشعراء بمحاولة ملامسة الحساسية العامة لنص صلاح ، بنحتها معجمياً مرة ، وإيقاعياً مرة ، وتركيبياً مرة ثالثة : إنها قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدودا قصوى للقراءة التى أنجزتها هذه الجماعة للنص المهاجر . ها هو ذا نص **صلاح عبد الصبور** يعيد إنتاج ذاته فى المتن الشعرى المعاصر فى المغرب ، بعد أن أجاب ، لا عن سؤال اجتماعى ـ شعرى فى مصر فقط ، ولكن فى المغرب أيضاً ، فى زمان محدد ، هو الستينيات ، دونما نسيان أن الهجرة فى المكان والزمان ليست إثباتاً لتمام الهجرة ؛ فصفات النص تعترضها الحواجز باستمرار ، ولذلك نقول مع جولدمان بصدد حديثه عن انتقال المعلومات : «على الرغم من أن الطريق طويلة جداً ، وأنها تمر عبر منعطف سلسلة من الأجهزة والآلات ، فإن هناك موجوداً إنسانيا ، عند مقدمة السلسلة ، فى نهاية التحليل ، ونحن نعلم أن وعيه لا يمكنه أن «**يسمح بالمرور**» لأى شئ ،

وبأى طريقة»[١٠].

ستكون المعرفة «الصائبة»، بالصفات المهاجرة، والقول بها، ضرباً من الخدعة؛ فهى أبعد وأعقد مما قد نتوهم، وبغيتنا فى هذا التحليل ـ التجريب منحصرة فى بذل جهود بسيطة تحتاج لمراحل من الممارسة.

هذه بعض النماذج:

١ ـ أحمد الجومارى ـ حكاية صديق قديم.
أذكره من ندبة سواء، كانت كالوسام
على جبينه تضيئ!
تذهلنى رؤيتها، كانت تهز خافقى
فيولد الربيع فى عينىّ، يومض البريق،
وفى دمى يعربد الحريق
وفى حقول روحى كانت تنضج
عناقيد الغضب!
كان الجبين ماأزال أذكر
يطاول السحاب، يرنو للنجوم، كانت فيه كبرياء.
حدثنى يوماً.. وكان دائماً حديثه حزينا
عن الأشراف حين يقتلون غيلة
فى ظلمة الدروب
عن الأنذال حين يخطفون كسرة الرغيف
من أفواه الصغار المعدمين
حدثنى بحرقة عن المدينة التى تعج باللصوص
والسكارى. والنساء المومسات.
حدثنى.. وكان يحسن الحديث عن نقاوة الضمير والشرف
عن الأبطال حين يشربون كأس الموت فى شموخ
ويبصقون فى احتقار، لعنة الخضوع، والهزيمة
وكان قد أسمعنى أشعارا
كتبها بدم حبه للشعب
كتبها من ذوب ما يقول القلب
حروف كالربيع، كالرصاص، كانت الشجاعة!
تمجد الأطفال، والحمام، والنضال
والحب.. والحياة للجميع.. والغنا فى كل فم
وكنت عندما أصغى.. وأرشف الحروف
يخضل فى قلبى بكاء كالمطر
لأن تلك الأحرف البسيطة
وميض من دمى، لأنها ككل ما أحب
من عالمى.. لأنها سلاحى الوحيد
كنت أسير.. طائعاً، وكانت أحرفه
هدية الحياة لى انا الغريب
ابن طريق الحق والضياء.[١١]

٢ ـ عبد الكريم الطبال ـ مولاتى.
مولاتى! يابحرية العينين، وشمسية الشفتين
ياتاج الأشياء
ويا معبودة كل الأطفال
مولاتى: أرسلت إليك كتاباً فى العشق فعاد
قالوا إن جمالك مجهول
مولاتى: ما يجدى أن أكتب فى هذا العصر.
مولاتى: جئت إلى قصرك أركع فى الباب الأول
لم يبصرنى أحد
أصرخ فى الساحة
لم يسمعنى أحد
مولاتى: الحراس هم الخونة[١٢]

٣ ـ محمد الميمونى ـ حكاية من جزيرة الدخان
يا إخوتى.. أتيت من جزيرة الدخان
منسوفة رؤايا
صفر اليدين لكن ملء جعبتى حكايا
مرآتى التى حملت أصبحت مرايا
بألف عين، ألف رأس ـ ويلتى ـ ألفى لسان!
بأيها أحكى لكم عن غزوة النفايا
فى آخر الزمان[١٣]

نكتفى بإيراد هذه النماذج الثلاثة، لما يفرضه الوقت القصير لإنجاز هذه الكلمة؛ فقد كان بالإمكان الإتيان بنصوص هؤلاء الشعراء كاملة، إضافة إلى نصين آخرين يقلان عنها مستوى لعلال الفاسى[١٤] وعبد الرفيع الجوهرى[١٥].

من خلل هذه النماذج نلحظ أن هناك صفة بارزة هاجرت. من نص عبد الصبور إلى المتن الشعرى المعاصر فى المغرب، وهى الرؤية للعالم. فإذا كانت اللغة هى ما يحدد القصيدة كقصيدة، فإن البنية النحوية (التركيبية والصرفية) هى ما يوزع متتاليات القصيدة، ويذهب بها بعيداً إلى اختطاف الرؤية الشعرية للعالم[١٦]. وقد هاجر مع نص عبد الصبور قانونان نحويان يحددان هذه الرؤية فى الهزيمة والانتظار، مع إلغاء ما يبلور هذه الرؤية لدى صلاح من صراع ممتد، وربما محتد، مع رؤية المواجهة مرة، أو الهزيمة مرة ثانية.

وإذا كان النص ـ أو اللغة عموماً ـ لا يتحدد معجمياً، كما لا تصنعه لوائح الأدلة اللغوية، ولكن من خلال العلائق التركيبية بينها، فإن المعجم يتأصل كصفة من صفات النص. وقد استثمر الشعر العربى المعاصر (وكل تحول شعرى تاريخى) هذه الصفة فى بنينة فضائه النصى، منشبكة مع تبديل العلائق بين الأدلة اللغوية، وإعادة توزيع الإيقاع (الزمان)، وبياض الورقة (المكان). لذلك نقول إن معجم صلاح، مهما كان مشتركاً بينه وبين بعض الشعراء المعاصرين، فإنه ما فتئ يسعى نحو تحقيق قراءته، بالرجوع إلى الحياة اليومية، والثقافة الشعبية، والموروث

الديني والصوفي . والشعر الأوربي الحديث (إليوت ولوركا كنموذجين فقط) .

على أن هاتين الصفتين لم تتجليا إلاّ في علقتهما بالبنيتين البلاغية والإيقاعية . إن البنية البلاغية لنص عبد الصبور هي الأقرب إلى الدقة في الكشف عن توظيفات المعجم . وما دمنا نفتقد قوانين هذه البنية ، لأننا لم ندرسها بعد ، فإن هناك بنيات جزيئية يمكن رصد هجرتها إلى المتن المغربي ؛ منها اعتماد الحكاية واختزالها في آن ، وتملُّك المحسوس والملموس ، إلى جانب النزوع إلى تمازجها بالتخييل ، واطمئنان للبنيات النحوية الأساسية (بالمعنى الذي يعطيه لها شومسكي) . واتساع البعد المعرفي (الشعر العربي القديم ، الشعر الأوربي الحديث . الفلسفة . التصوف . الثقافة الشعبية ، التاريخ ...)

أما في حقل البنية الإيقاعية فقد هاجر قانونان للبيت هما : ١ / الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية . ٢ / الوقفة العروضية فقط ؛ وقانونان آخران للقافية هما : القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة ، وتحطيم وحدة الروي من جهة ثانية ؛ وبالنسبة للأوزان انحصرت الهجرة في التفعيلتين التامة والناقصة . ثم في بحرى الرجز والمتدارك بالدرجة الأولى .

ليست هذه الصفات (القوانين) هي وحدها التي هاجرت ؛ وهي في الوقت نفسه لم تهاجر كما هي ؛ فقد تعرضت للتصريف . وقد تحولت إلى نص غائب في المتن الشعرى المعاصر في المغرب على أن هذه الهجرة لم تتم في غفلة عن هجرات النصوص الشعرية العربية المعاصرة الأخرى ، التي عضدت الجواب الاجتماعي ـ الشعرى لصلاح عن السؤال الذى كانت تطرحه البرجوازية الصغيرة ، وطنياً وعربياً .

- ٦

هذه الكلمة القصيرة ، الموسومة بمحاولة تحليل ـ تجريب مفهوم هجرة النص على هجرة **صلاح عبد الصبور** إلى المغرب ، دون اعتماد ممارسة التفكيك ـ التركيب ، لضيق الوقت ، لا تقصد استقصاء مفهوم هجرة النص ، ولا التوقف المتأنى عند بعض الأسئلة والإشكاليات التي تستلزمها هذه الهجرة ، إخلاصاً **لصلاح عبد الصبور** الذى يتوه بنا تجديده الشعرى وحداثة رؤيته في الانتساب للسؤال والقلق . **القصد هو التوكيد على أن هجرة صلاح إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية حتماً) وجدت مسوغها ، ومبرر مرورها . في الجواب عن الأسئلة التي كانت تطرحها فئة اجتماعية (ممثلة في شعرائها وقرائها) . فشكل بذلك خطاً من خطوط جسدنا ، وأسهم بفاعلية في تبدل حساسيتنا ، ومن ثم رؤيتنا للعالم ، إلى جانب شعراء الحداثة العربية ، مهما كانت حدود التبدل وعمق الأثر . تلك الأيام أتذكر : باسم عبد الصبور ، البياتي ، السياب . خليل حاوى . أدونيس ، تقدمت القصيدة المعاصرة في المغرب . وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخضوع .**

* **هوامش :**

(١) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٤٩ .

(٢) محمد بنيس ، ؛ أدونيس ، المكان ، النص الغائب ، مجلة «الثقافة الجديدة» ، المغرب ، عدد ١٥ ١٩٨٠ ، ص ٢١

(٣) أخص الشعر باللغة العربية الفصحى ؛ لأن الثقافة الشعبية بمختلف تجلياتها عرفت هجرة مضادة ، ولا مجال هنا للتحليل .

(٤)
Roland Barthes, L'Universelle Bordas, VIII, Littérature, Préface

(٥) صلاح عبد الصبور ، أحبك ، ديوان «أقول لكم» ، دار الآداب ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ ، ص ٥٣

(٦) خليل مطران ، اللغة العربية في ربع قرن ، مجلة الهلال ، القاهرة ع ١٢ ، ص ٧٥ ، ص ٣٦

(٧) عبد الله العروى ، الإيديولوجية العربية المعاصرة ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص . ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٩٢ .

(٩)
Lucien Goldmann, La création Culturelle dans la Société Moderne, Mediation, Denoel, Gonthier, No. 84, p. 14.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٩

(١١) أحمد الجوماري ، أشعار في الحب والموت ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٠ ، ص ١٣ .

(١٢) عبد الكريم الطبال ، الأشياء المتكسرة ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ١٣٥ .

(١٣) محمد الميمونى ، آخر أعوام العقم ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ٧ .

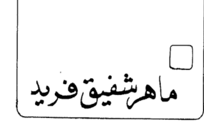
(١٤) محمد علال الفاسى ، رسالة من أولاد خليفة ، ديوان «المختار» ، إعداد اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال ، مطبعة الدار البيضاء ، مايو ١٩٧٦ ، ص ١٤١ .

(١٥) كنموذج آخر مقطع «عيون الأميرة» من قصيدة «أشعار من المدينة القديمة» ، العلم الأسبوعى ، ع ٦٠ السنة الأولى ، ١٤ مارس ١٩٦٩ .

(١٦) نستعمل مفهوم «الرؤية للعالم» هنا باحتراس شديد ؛ لأن مواصفاته لدى جولدمان أعقد من أى تصور بسيط .

صلاح عبد الصبور

ملاحظات حول المعنى والمبنى



منذ عشرين عاما كتب الدكتور لويس عوض تحت عنوان «شاعر ما كر يعرف أصول فنه» : «لولا خشيتي أن يكون صلاح عبد الصبور قصير النفس لنصحته أن يجتهد فى الشعر المسرحي اجتهاده فى الشعر القصصى» . [1] وعلى نحو أكثر إيجابية وأشد ثقة ـ وهو تفاؤل بررته الأيام ـ كتب الدكتور أحمد كمال زكى تحت عنوان «النموذج الجديد» : «أحسب أن النقلة الوحيدة التى يمكن أن تجعل من هذا الشاعر «شيئا» أكبر مما رأينا هى «الدراما» . أعنى أنه لابد من أن ينزل إلى ميدان المسرحية ، فإن لشعره أبعادا هى من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدرامة الشعرية» . [2]

بذرة الدراما فى صلاح عبد الصبور ، إذن ، قد كانت واضحة للعيان منذ فترة مبكرة . إن خير قصائده ـ «رحلة فى الليل» ، «الظل والصليب» ، «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ـ درامية الطابع ، بمعنى أنها تقوم على التوتر والمفارقة ، وتتحاور فيها الأصوات . هى قصائد كونترا بنطية : حركات النفس فيها تجاوب حركات الطبيعة . إنها ـ مثل مونولوجات روبرت براوننج الدرامية ـ تجرى على مستويين : أحدهما هو المتكلم ، والآخر هو أصوات الشعراء الماضين الذين تسرى كلماتهم فى كلماته ، مثل تيار يجرى تحت . المتكلم عنده قناع ، وكذلك الشخصيات الأخرى التى تظهر فى القصيدة . إنها حفلة تنكرية ، أو رقصة أقنعة ، تراوح بين المأساة والملهاة ، بين الجد والهزل .

وصلاح عبد الصبور ، فى نثره ، قد نم دائما على اهتمام بقضايا المسرح الشعرى ومشكلاته . إن الأدب المسرحي ، منظوما كان أو منثورا ، مقروءا أو مؤدى ، يحتل رقعة واسعة من دائرة اهتماماته . فى كتابه المسمى «حتى نقهر الموت» نجده يخصص القسم الثانى للمسرح حيث يكتب عن :

- «الميلاد الكاذب» (مقارنة بين المسرح فى أثينا والمسرح فى القاهرة) .
- «من هو الأب الشرعى ؟» (عن خيال الظل)
- «أسطورة اليهودى التائه» (عن يعقوب صنوع وسلامة حجازى)
- «الكرادلة والمسرح» (عن آراء المنفلوطى ، والعقاد ، وطه حسين فى المسرح)
- «المؤلف هو المسرح» .
- «إعادة ترتيب البشر» (عن مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس) .
- «ملاعيب حلاق بغداد» (عن مسرحية «حلاق بغداد» لألفرد فرج)
- «ثلاثة قرون من الضحك» (عن موليير ويونسكو)
- «الشر المضحك» (عن موليير)
- «القدر وراء الأفق» (عن مسرحية «وراء الأفق» لأونيل)
- «الآباء والأبناء فى مسرح ميلر»
- «عالم طبيعة ولكنه برئ» (عن فريدريش دورنمات)

وفى كتاب «كتابة على وجه الريح» نجد مقالات عن :

- «مسرح شوقى الشعرى»

- **«المرأة التى كرهت شكسبير»**
- **«مسرح العنف والجنس»** (آرابال)
- **«لقاء النجمين»** (إيزادورا دنكان وجوردون كريج)
- **«لغة المسرح العربى»**

وفى «مدينة العشق والحكمة» نجد:

- **«عدو التفاهة»** (تشيكوف)
- **«انظر خلفك فى غضب»** (عن مسرحية جون أوزبورن)
- **«كان مهرجا»** (عن شكسبير والسير فرانسيس بيكون)

ولصلاح عبد الصبور غير هذه المقالات كتابات أخرى متناثرة فى عدد من المجلات الأدبية عبر السنين، لما تجمع بعد فى كتاب. منها:

- **«باكثير رائد الشعر والمسرح»** (مجلة «المسرح»، فبراير ١٩٧٠)
- **«بين الأصالة وإحكام التقليد»** (مجلة «الفنون»، ربيع ١٩٧١)
- **«حول ندوة دمشق المسرحية»** (مجلة «الأدباء العرب»، يوليو ١٩٧٢)
- **«دفاع عن المسرح الشعرى»** (مجلة «الأدباء العرب»، أكتوبر ١٩٧٢)

ليس لكثير من هذه المقالات قيمة كبرى: فهى ـ فى الغالب ـ صحافة أدبية من وحى اللحظة، وبعضها لا يعدو أن يكون تعريفا بحياة الكاتب، وتلخيصا للمسرحية موضوع المقال. إنها أشبه بمقالات **أحمد بهاء الدين** التى تجدها فى كتابه **«مبادئ وأشخاص»**: متابعات يسرك أن تقرأها على صفحات **«صباح الخير»** أو **«روز اليوسف»** أو **«الأهرام»**، وتتفوق ـ يقينا ـ على سائر ما يظهر فى هذه الأماكن، ولكنها ـ حين تجمع بين دفتى كتاب ـ تخفق، على نحو ما، فى أن تدخل الصحف الباقيات.

لكن مقالات **صلاح عبد الصبور** ـ على الرغم من ذلك ـ جديرة بأن يحتفظ بها. ولهذا عدة أسباب: فهى (أولا) سجل لاهتماماته، واهتمامات الشاعر الكبير شائقة دائما. وهى (ثانيا) تتزامن مع محاولاته كتابة مسرحية شعرية، وتومئ إلى الاتجاه الذى كان الجزء الخلاق من عقله يتحرك فيه. وهى (ثالثا) تمتاز على مقالات نقاد الصحف بما يشيع فيها من نفس شعرى حار، وما يكمن وراءها من رصيد ثقافى، وحافظة واعية، وذهن وقاد.

كتب **صلاح عبد الصبور** خمس مسرحيات شعرية هى: **«مأساة الحلاج»** (١٩٦٤)، **«مسافر ليل»** (١٩٦٩)، **«الأميرة تنتظر»** (١٩٦٩)، **«ليلى والمجنون»** (١٩٧٠)، **«بعد أن يموت الملك»** (١٩٧٣). وفى السطور التالية محاولة لاستكشاف جوانب من معانى مسرحيات عبد الصبور ومبناها، وتحت هذه المحاولة يكمن افتراض مؤداه أن مسرحياته ـ مهما يكن من مآخذنا عليها ـ هى أعلى نقطة بلغها المسرح الشعرى فى مصر، وأنها ستظل جزءا من أدبنا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. لقد أرسى معيار، وثبتت قيمة من حق شعراء المستقبل أن يحاولوا تجاوزها، ولكن ليس من حقهم أن يقصروا عنها.

ـ ١ ـ

تعالج **«مأساة الحلاج»** ـ كما هو معروف ـ استشهاد **الحسين بن المنصور**، صاحب كتاب **«الطواسين»**، فى بغداد عام **٣٠٩** هـ، بعد محاكمة أمام ثلاثة قضاة، وتتخذ من شخصية الحلاج ـ الذى كان متصوفا وشاعرا ومصلحا اجتماعيا فى آن ـ مناسبة لطرح قضية الالتزام: إلى أى حد يجوز للمفكر أن يلتحم بمشكلات عصره؟ وهل يقتصر على تسجيل رأيه أم ينزل إلى حومة الفعل المباشر؟ وهل يخلق به أن يحاول تغيير الضمائر أم يعمد إلى العنف الثورى؟

كان **الحلاج** ـ كما دعاه **عبد الرحمن بدوى** ـ من الشخصيات القلقة فى الإسلام. فهو ـ فى نثره وشعره على السواء ـ يبدو صاحب تجربة روحية معقدة، تمتزج فيها عناصر من الاعتقاد السنى ومذهب الحلول، وتختلط المؤثرات الإسلامية والمسيحية والبوذية. إنه ـ **مثل ابن عربى، وسود نبورج، والقديس يوحنا الصليب** ـ يتحرك فى ضبابة من الإلغاز، ويتكلم بالرمز، ويخلف فى قارئه شعورا باليأس من القدرة على متابعته. وفى معالجة صلاح عبد الصبور لهذه الشخصية المحيرة، يحدثنا ـ فى تذييل قيم ختم به المسرحية ـ أنه تأثر بمقال لوى ما سينون: **«المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج»**، وبكتاب **«أخبار الحلاج»** الذى حققه **ماسينيون** وعلق عليه مع **بول كراوس**. إن الحلاج يبرز من هذه الأعمال بطلا وجوديا. حياته هى فكره، ودمه ثمن عقيدته. ومن إشارات أخرى متناثرة فى كتب **الإصطخرى**. **والمعرى**. **وابن حوقل**. **وابن النديم**. ينسج صلاح عبد الصبور خيوط سيرة روحية فريدة.

كانت بصرة القرن الثالث الهجرى ـ حيث نجم الحلاج ـ **«مدينة خطرة.. فى عصر خطر»** ـ على حد تعبير **أحمد عبد المعطى حجازى**. ثمة صراع سياسى ودينى بين فرق المرجئة، والقدرية، والجبرية، والمعتزلة، والأشاعرة.[3] وثمة فلسفات وافدة تصب فى تيار الفكر الإسلامى الرئيسى. وثمة تناقضات طبقية تضرمها الفروق بين حياة القصور وحياة الأكواخ وما بين بين. وكان الحلاج مرآة حساسة تعكس هذا الجيشان الدينى والفكرى والاجتماعى. لا عجب أن استرعت شخصيته اهتمام كثير من الكتاب قديما وحديثا: **فريد الدين العطار**، **لامعى التركى**، **حافظ الشيرازى**، **عبد الوهاب البياتى**.[4] فهو مثال للمفكر الذى يقع ضحية الصراع بين ضميره الاجتماعى وتجربته الباطنة. الأول يحثه على أن يتحدث ضد الظلم، والقحط الذى يمشى فى الأسواق، والفقر الذى يستذل الروح. والثانية تدعوه إلى الاكتفاء بما قذف به الله فى صدره من نور المعرفة. ومأساة الحلاج ـ بوصفه بطلا تراجيديا ـ تكمن، على وجه الدقة، فى تمزقه على القرن بين هذين الحدين. إنه يفشى سر علاقته بربه، مخالفا بذلك تقاليد الصوفية (ويمثلهم هنا صديقه الشبلى)، ومن ثم يكون اصطدامه بالسلطة.

«مأساة الحلاج» ـ مثل مسرحية إليوت **«جريمة قتل فى الكاتدرائية»** ـ هى، بمعنى من المعانى، قصة بوليسية. السؤال الذى تطرحه، وتحاول الاجابة عنه، هو: من قتل الحلاج؟ من الذى فعلها؟ Whodunit أقتله الضعف التراجيدى فى شخصيته، إذ

راح يتكلم بألفاظ غامضة يمكن أن تحمل على محمل الكفر ، وإذ باح بسر التجربة الصوفية :

لأنا حينا جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا
وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا
وكوشفنا ، وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا ،
تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر

أم قتله جمع الفقراء الذين اشتراهم السلطان بذهبه

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قانى
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا : صيحوا .. زنديق كافر
صحنا .. زنديق .. كافر
قالوا : صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

أم قتله جمع الصوفية الذين لم يبذلوا جهدا كافيا لاستلاله من سجنه :

أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات

أم قتله مجلس العدل السلطانى المنعقد ببغداد ، حيث القاضى **أبو عمرو الحمادى** يعرف ما هو مطلوب منه ، وحيث **ابن سليمان** يردد كلماته كالصدى ، وحيث **ابن سريج** ـ العادل الوحيد فى هذه المهزلة ـ يرفض أن يكفر الحلاج وقد شهد أن الله «**خالقنا وإليه نعود**» ، فلا يجد بدا من أن يستعفى من المجلس ، وينسحب . وتكون دورة اللولب الأخيرة حين يأتى مبعوث من عند وزير القصر ، ليعلن أن الدولة ـ لطفا منها وكرامة ـ قد سامحت الحلاج عن تحريضه العامة على الإفساد ـ نفس التهمة التى وجهت إلى سقراط ـ وعفت عنه ..

لكن وزير القصر يضيف :

«هبنا أغفلنا حق السلطان ..
ما نصنع فى حق الله ؟
فلقد أنبئنا أن الحلاج
يروى أن الله يحل به ، أو ما شاء له الشيطان
من أوهام وضلالات
ولهذا أرجو أن يُسأل فى دعواه الزندقية
فالوالى قد يعفو عمن يجرم فى حقه
لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله»

هكذا تحكم ألاعيب السياسة قبضتها على رقبة الحلاج فتسوقه إلى حتفه ، مثلما سيق المسيح من قبل . والحق أن ثمة عنصرا مسيحيا قويا فى تصور الشاعر لمأساة الحلاج ؛ ومن هنا كانت المقارنات التى عقدها بعض النقاد بين استشهاده واستشهاد رئيس الأساقفة **توماس بيكيت** فى مسرحية **إليوت** .

يقول **عيسى بلاطة** ، فى مقالة له بالإنجليزية ، موضحا أوجه اللقاء وأوجه الخلاف بين المسرحيتين :

«على حين أن التوازيات لافتة ، يقينا ، لا يمكن القول إنها تتجاوز حقل الشكل . فاستشهاد بيكيت نتيجة للصراع بين الكنيسة والدولة ، ولكن استشهاد الحلاج نتيجة للصراع بين المؤسسة الإسلامية السنية والحركة الصوفية الضاربة بجذورها بين جماهير المسلمين .. ومن ناحية الحبكة ، تعالج كلتا المسرحيتين الشهادة ، والرغبة فى الموت من أجل قضية ، وإن اختلفتا فيما إذا كان الموت بالذى يسعى إليه ، أم أنه لا يعدو أن يرتضى . وبنائيا ، على أية حال ، تتكون كلا المسرحيتين من جزئين ، وتستخدم جوقة لتعلق على المواقف وتلخص فحواها .

وفى مسرحية عبد الصبور نجد الفصل الأول ـ وهو مكون من ثلاثة مناظر ـ يبدأ بالحلاج مصلوبا على جذع شجرة ، ويتحرك مرتدا إلى الخلف زمنيا إلى بدايات وعظه وحواره الكاشف مع الشبلى . أما الفصل الثانى ـ من منظرين ـ فيبدأ بسجن الحلاج وينتهى بمجلس القضاء الذى يحكم عليه بالموت . وعلى الوجه المقابل ، نجد أن مسرحية إليوت ـ بجزئيها ـ تتحرك زمنيا إلى الأمام وعلى نحو يكاد يكون حتميا نحو مقتلة ـ مقدورة سلفا ـ فى الكاتدرائية» . (٥)

هذا ـ فى ظنى ـ تقدير صائب للعلاقة بين المسرحيتين ، يلفتنا إلى جانب مهم من مبناها : إنها لا تقوم على البناء الأرسطى التقليدى : البداية (العرض) والوسط (الأزمة / والنهاية (الانفراج) ، وإنما تصطنع منهج الارتداد إلى الوراء (فلاش باك) . كذلك يقع التوكيد على الأزمة الروحية للحلاج ، وعلى ما ترمز إليه الشخصيات ، أكثر مما يقع على أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية . إن الحلاج ـ فيما يقول **عز الدين إسماعيل** ـ يمثل «**إحياء مطورا لمنهج الصوفية الإيجابية .. فى حقبة كان التفكير فيها يتجه بخطى حثيثة نحو العلمانية**» . (٦)

والصراع فى المسرحية على ثلاثة أضرب : (١) صراع باطنى داخل شخصية الحلاج . (٢) صراع بين الحلاج والمؤسسة الرسمية . (٣) صراع ـ تحكمه المحبة ـ بين الحلاج وصديقه الشبلى . وفى هذه السياقات كلها تتبلور أزمة الحلاج الشخصية التى يمكن تلخيصها فى قوله :

هبنى اخترت لنفسى ، ماذا أختار ؟
هل أرفع صوتى ،
أم أرفع سيفى ؟

إن الحلاج تؤرقه مشكلة الشر الاجتماعى ، وسوء توزيع الثروة ، وما يترتب على ذلك من دمار روحى ، وفقدان للثقة بالعدالة الإلهية :

فقر الفقراء

جوع الجوعى . فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها
...
أما ما يملأ قلبى خوفا . يضنى روحى فزعا وندامة
فهى العين المرخاة الهدب
فوق استفهام جارح
« أين الله » .. ؟

والشبلى يرد على ذلك باستفهام أخطر . فالشر عنده ميتافيزيقى . يستحيل تفسيره . جزء أصيل من بناء الكون . وذلك لحكمة خفية لا يدريها سوى الخالق :

لكنى ألقى فى وجهك
بسؤال مثل سؤالك
قل : من صنع الموت ؟
قل : من صنع العلة والداء ؟
قل : من وسم المجذومين ؟
والمصروعين ؟
قل : من سمل العميان ؟
من مد أصابعه فى آذان الصم ؟
من شد لسان البكم ؟
...
من ألقانا بعد الصفو النورانى
فى هذا الماخور الطافح
من .. من .. ؟

والحلاج يمثل أزمة المثقف الساعى وراء المعرفة واليقين . الذى قضى شبابه فى طلب العلوم ، فلم يزده علمه إلا حيرة واضطرابا :

وذوبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار على صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد .

إنه الموقف الذى سبق أن التقينا به فى قصيدة « **أقول لكم** » :

أنا طوفت فى الأوراق سواحا ، شبا قلمى حصانى ..
بعد أن حملت بى الأوهام والغفلة
سنين طوال ، فى بطن اللجاج وظلمة المنطق
وكنت إذا أجن الليل واستخفى الشجيونا
وحن الصدر للمرفق
وداعبت الخيالات الخلبينا
ألوز بركنى العارى بجنب فتيلى المرهق
وأبعث من قبورهم . عظاما نخرة ورءوس
لتجلس فوق مائدتى . تبث حديثها الصياح والمهموس

بل إن حديث الحلاج فى أحد المناظر حين يقول :

إلىَّ . إلىَّ . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى
إلىَّ . إلىَّ
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

ليس إلا إعادة صياغة لحديث « **القديس** » من نفس القصيدة . قصيدة « **أقول لكم** » :

إلىَّ . إلىَّ . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى
إلىَّ . إلىَّ
لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة
بطيش زماننا الممراح

وتوق الحلاج إلى أن

.. يوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل ..

استمرار لقول الشاعر . المعلم . الذى يتحدث فى « **أقول لكم** » بنبرة أنبياء العهد القديم :

أقول لكم
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق إن همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت . فقد فعلت

هذا التكامل بين « اللوغوس » و« البراكسيس » . بين الكلمة والفعل . هو الذى يربط بين أعمال صلاح عبد الصبور برباط وثيق . وبهذا المعنى يصح أن نقول إن مسرحية « **مأساة الحلاج** » كانت جنينا فى رحم قصيدة « **أقول لكم** » . وهذه الاستمرارية فى عمل الشاعر . هذا التردد الداخلى للأصداء والذبذبات فى أرجاء فنه . من علائم صدق الرؤيا . ووحدة الشخصية الفنية . واتساق المرمى .

وحين يجد الحلاج أن خرقة الصوفية ستكون حائلا بينه وبين تحقيق رسالته الاجتماعية يخلعها فى مشهد عنيف . يشبه ــ من بعض الوجوه ــ تحطيم **إسماعيل لقنديل أم هاشم فى قصة يحيى حق** . ويشكو **مصطفى عبد اللطيف السحرتى** من أن **صلاح عبد الصبور** يخالف التاريخ هنا . وأن الحلاج لم يخلع مرقعته فى الموقف الذى يذكره الشاعر .[7] ولكن هذا التصرف ــ من جانب شاعرنا ــ مشروع فى ظننا ، فهو لا يجافى الحقيقة التاريخية وإن جافى التوقيت . وهو مستخدم لقيمته الدرامية العالية . لـ« توظيف » التراث لا « تسجيله » . إذا استعرنا مصطلحات بعض الباحثين .

ولا تخلو المأساة من لحظات تفريج ملهوى . وفكاهة تتراوح بين الرقة والغلظة . كما فى مشهد الهزر الخشن بين السجينين فى السجن الذى زج فيه بالحلاج . وكما فى مشهد المحاكمة الرائع ــ أو ما قبلها مباشرة ــ حيث يتباهى أبو عمرو الحمادى بفطنته وقدرته على التصرف بفنون

نفظ . وكيف أحرج صديقه القاضى الهروى . وهو «**رجل مغرور بقريحته وذكائه**» . فأبلس هذا الأخير ولم يحر جوابا . ولا يشكون شاك من أن الفكاهة فى مثل هذه المشاهد خشنة . يعوزها الصقل – فى حالة السجينين على الأقل – وتشفى على الفحش . فالخشونة هنا مقصودة . على سبيل التضاد مع السبحات الروحية الراقية التى ترتفع بنا إليها أحاديث الحلاج والشبلى . ونحن نجد أمثلة لهذا الفحش فى مسرح الإليزابيثيين – مثل **مارلو وشكسبير** – جنبا إلى جنب مع أدق ظلال الفكر وأرهف فروقات التعبير . ليس **صلاح عبد الصبور** رجلا سريع الغثيان . صاحب دل وخفر . وإنما هو فنان ناضج . يحيط بكل أبعاد التجربة من أعلاها إلى أدناها . ويحتاج إلى قارئ ذى عقل قوى . ووجدان قوى . ومعدة قوية .

والدلالة العصرية للمسرحية تتضح فى مثل كلام ابن سريج . الذى يستخدم مصطلحا وجوديا (وقد كان سارتر من بين أهم المؤثرات على جيل عبد الصبور) . وينفر من التجريدات الرنانة التى لا تخفى إلا خواء . ويريد للكلمة أن تتجسد فى واقع عينى محسوس :

العدل مواقف
العدل سؤال أبدى يطرح كل هنيهة
فإذا ألهمت الرد تشكل فى كلمات أخرى
وتولد عنه سؤال آخر . يبغى رداً
العدل حوار لا يتوقف
بين السلطان وسلطانه

ولا أدع مسرحية «**مأساة الحلاج**» قبل أن أنوه بالمقدرة الدرامية – الشعرية الفائقة لمؤلفها . حيث الشعر موظف فى خدمة الموقف . وحيث الإيجاز اللماح يغنى عن الحشو والتزيد . يقول السجين الثانى :

أمى ما ماتت جوعاً . أمى عاشت جوعانة
ولذا مرضت صبحا . عجزت ظهرا . ماتت قبل الليل

هذه المقدرة الصبورية تكاد ترقى أحيانا إلى ذرى بليكية (**نسبة إلى وليم بليك**) حين يستخدم الشاعر صورة الطفل أو صورة الحمل . كما فى قوله :

كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة المساء

لم يبرأنا البارى ليعذبنا ، ويصغرنا فى عينيه
بل ليرانا ننمو . وتلامس جبهتنا وجه الشمس
أو نمرح تحت عباءتها كالحملان المرحة .

ويبرع صلاح عبد الصبور فى صنع ما يمكن أن نسميه : تكوينات دائرية . حيث يدور البيت حول ذاته ، وتكتمل الدورة ، مولدة حساً بالانتهاء والوفاء والتحقق . ومن أمثلة ذلك قول مقدم المجموعة الصوفيه .

وحينما أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء
تم له ما شاء
هل نحرم العالم من شهيد ؟
هل نحرم العالم من شهيد ؟

وهى حيلة فنية نجدها فى مواضع أخرى من شعر عبد الصبور ، كما فى قصيدة «**أحلام الفارس القديم**» (أو «البراءة» إذا استخدمنا عنوانها الذى نشرت تحته . فى جريدة «الأهرام» . لأول مرة) :

ثم نعود موجتين توأمين
أسلمنا العنان للتيار
فى دورة إلى الأبد
من البحار للسماء
من السماء للبحار

وفى هذه المسرحية – كما فى سائر مسرحياته – يعتمد الشاعر ، أساسا . على تفعيلات بحر المتدارك . مع إلمامات ببحور أخرى كالرجز والرمل والوافر والمتقارب . ولن يصعب على أصحاب العروض – وقد فعلوا – أن يأخذوا عليه بعض أخطاء فى هذه الأمور . ولكنها – أخطاء مغفورة . لأن المحتوى الفكرى والوظيفة الدرامية والإدراك الشعرى هى أهم ما يهتم له الشاعر . لا مراعاة قوانين الخليل وتجنب مزالق الزحافات والعلل .

– ٢ –

«**مسافر ليل**» ملهاة سوداء من نوع ملاهى **بيكيت** ، **ويونسكو** . وغيرهما . (انظر عن هذا الجنس الأدبى مقالة لمحمد عبد الله الشفق فى مجلة «الفكر المعاصر» – إبريل ١٩٦٥ ، وانظر التذييل القيم الذى ذيل به صلاح عبد الصبور مسرحيته) . أشخاص المسرحية ثلاثة : راو ، وعامل تذاكر ، وراكب . المنظر : عربة قطار مندفعة فى طريقها طوال الوقت . والزمان بعد منتصف الليل . عالم المسرحية عالم تحولات : من رحلة عادية إلى رحلة نحو الموت ؛ من عامل تذاكر إلى ديكتاتور عسكرى يقتل ضحاياه دون ذرة تردد أو ندم ؛ من المألوف إلى الغريب ؛ من المضحك إلى المأسوى . ومستويات اللغة فى المسرحية تساوق هذه التحولات : فنحن ننتقل من نثر الحياة اليومية إلى أفق الشعر الرفيع ؛ من محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق الموضوعات ؛ من كلام السوق المبتذل إلى رطانة الفلسفة وتحليقات الشعراء .

ظهرت المسرحية لأول مرة فى عدد يوليو ١٩٦٩ من مجلة «**المسرح**» . فى تلك الأيام الحزينة من أواخر حكم عبد الناصر . وبشجاعة أدبية فائقة (لا يعد لها سوى شجاعة نجيب محفوظ فى رواياته وأقاصيصه) أخرج **صلاح عبد الصبور** هذا الدفاع البليغ عن إنسانية

الإنسان ، هذه الإدانة الصارمة لحكم الطغاة ، هذا التجسيم لانقلاب الأوضاع ، ولى الحقائق ، وتوارى العدل فى غيابات الجور .

عامل التذاكر فى المسرحية طاغية متنكر ، يلعب دور الله ، ويؤمن ـ وهذا أشنع ما فى الأمر ـ أنه إنما يفعل ذلك لصالح المحكومين ، ويتحمل الكثير من أجلهم ، ثم لا يلقى بعد ذلك جزاءا ولا شكوراً . والراكب هو الإنسان العادى الذى سحقته الأنظمة الشمولية ، وأصبحت بطاقة هويته هى أثمن ممتلكاته ، لأنه بدونها يغدو غير موجود ، وبلا حقوق . والراوى هو صورة حديثة من الجوقة الإغريقية : تراقب ولكنها لا تجرؤ على التعليق ؛ فهى خائفة من بطش الطاغية . وجو المسرحية ـ فى إيقاعه المتسارع ـ أشبه بكابوس خاطف ، تأخذ فيه الأحداث برقاب بعض ، ولا تترك للمشاهد أو القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه ، إلا بعد أن تتم الجريمة ، ويوطأ العدل بالمناسم .

المسرحية ، من بعض الزوايا ، امتداد لأعمال صلاح عبد الصبور السابقة ، لاسيما «**مأساة الحلاج**» . نحن نجدها هنا أيضا مشهد محاكمة ، كما فى المسرحية السابقة ، وكما فى كثير من أعمال **برخت** . يتهم عامل التذاكر الراكب عبده بأنه قتل الله (صدى من نتشه) وسرق بطاقته الشخصية . وفى هذا العالم العبثى ، حيث الأبيض أسود والأسود أبيض ، يقفز عامل التذاكر كى يجلس فى أعلى العربة ، فوق رف الحقائب ، ويدلى ساقيه ، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب . فيم العجب وقد قالوا قديما : إن القانون فوق رؤوس الأفراد ؟ وتتخايل أشباح طغاة من التاريخ القديم والحديث : الإسكندر الأكبر ، هانيبال ، تيمور لنك ، الدوتشى ، هتلر ، لندون جونسون . وإزاء سلطانهم يخفت صوت العقل ، وتنصاع الحكمة للقوة ، بل تغدو الحكمة قرينا للقوة : إن الإسكندر ، فى ميعة عمره ، بعد أن روض المهر الجامح ، يروض معلمه أرسطاليس ، وهو الذى عينه فيليب المقدونى ليربى فتاه ، ويكفكف من غلوائه ، ويعلمه الكتاب والحكمة .

إن عامل التذاكر ـ فى مسرحيتنا هذه ـ لا يفتقر إلى المبررات ، ولا تعوزه الحجج المنطقية ، فإن وراءه تاريخا طويلا من تبريرات الطغيان : «جوع كلبك يتبعك» (النعمان بن المنذر) ، «عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسى» (زعيم نازى) ، «إنى أرى رءوسا قد أينعت وحان قطافها» (الحجاج بن يوسف الثقفى) ، «علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا» . (لندون جونسون) . وإلى هذه الروائع يضيف طاغيتنا ـ «عشرى السترة» ـ من عنده آية أخرى : «حقق فى رحمة ، ثم اضرب فى عنف» .

إن عامل التذاكر يذكرنا بالطاغية الحديث الذى يتحدث عنه **أودن** فى قصيدة «**المديرون**» (١٩٤٨) . فالمدير فى عصرنا ـ وهو رمز لتحكم البيروقراطية فى مصائر الناس ـ يدير «**دولة الرخاء**» أو «**عالم الوفرة**» ، دون أن يكون رأسماليا أو عاملا . إنه نموذج للفاعلية ، تراه فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما تراه بين صفوف الحزب الشيوعى السوفيتى . قديما كان الطغيان قرين الفراغ ، والقصور ، وفاخر المآدب ، والحسناوات من الزوجات والمحظيات والجوارى ، وألوية الجنود ، وسروج الخيل البراقة . أما طاغية اليوم فهو يعيش حياة رمادية كئيبة ، أقرب إلى التقشف ، تخلو من اللمعان ؛ فالطاغية اليوم لا يشارك أقرانه الشراب ، ولا يقيم حفلات القصف والمجون ، ولا يكتب أحكام الإعدام على ظهر أوراق اللعب ، وإنما يتعامل مع أرقام وإحصائيات وأزرار وبيانات ـ حيث كل شئ محسوب ـ ويعانى ـ برغم كل سلطانه ، من وحدة عميقة .

هذه صورة الطاغية الحديث كما صوره **أودن** . أما **صلاح عبد الصبور** فيرسم له صورة لا تقل عن ذلك بلاغة وإيحاء :

«هل تعلم . لست سعيدا
يتخيل بعض الحمق أنى رجل محظوظ
ويقولون لأنفسهم ...
حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم فى الليل
«ماذا يصنع عشرى السترة ؟»
«يتقاضى أعلى أجر»
«يسكن فى قصر»
«يتصرف فى أقدار الناس»
لا يدرون بأنى أحمل أكبر عبء
أفزع فى الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصرى كى أتفقد أحوال الخلق
أحفظ فى ذاكرتى أسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر
أنواع القتلة والسفاحين .

إلى أن يقول :

إنى أحيا فى وحدة
أحيا فى وحدة
أحيا فى وحدة

والمدلج ـ **مسافر الليل** ـ يذكرنا ببطل قصيدة أخرى **لأودن** هى قصيدة «**المواطن المجهول**» (١٩٣٩) . إن الرجل العادى فى عصرنا ليس إلا اسما على ورق ، رقما بين أرقام ، ملفا بين ملفات . وعامل التذاكر يقتله رغم اقتناعه بأنه برئ لم يقتل ، ولم يسرق ، ولم يكسر قانونا . غاية الأمر أنه ضحية لابد من التقدم بها على مذبح السلطة ، لكى تراعى الأصول ، وتستوفى المظاهر ، وتجرى لعبة السياسة فى طريقها المرسوم . ليس ثمة ما يدل على أن صلاح عبد الصبور قد تأثر بأودن هنا ، أو حتى أنه قرأ قصائده المذكورة ، إنما هى روح العصر وحقائقه ، تستخرج من شاعرين كبيرين ـ أحدهما فى الشرق والآخر فى الغرب ـ نتائج متشابهة ، وتجبهها بمواقف متقاربة .

والراكب فى حرصه على البقاء ، وخوفه من بطش عامل التذاكر ، يلاينه ويسايره ويداهنه ، فيثنى على عدله ورحمته وعلى وجوده ، يعينه على ذلك محفوظه من الشعر العربى الذى يورده المؤلف على سبيل التعليق الساخر ، أو التضمين ذى الدلالة ، كما يورد إليوت وغيره قدامى الشعراء :

فـإذا رحـمت فـأنت أم أو أب
هـذان فى الـدنـيـا هما الـرحـمـاء

عـلـيم بـأسرار الـديـانـات والـلـغى
لـه خـطرات تـفـضـح الـنـاس والكتبا
(المتنبى)

ولـو لم يـكـن فى كـفـه غير روحـه
لجاد بها فـلـيـتـق الله سـائـلـه

كذلك يعمد الراوى إلى تصوير خوف الراكب وإيثاره السلامة إذ التقية سلاح الضعيف فى مجتمع الطغيان . والمصانعة أداة للبقاء ، وصون الذات والبنون والأموال . يترجم الراوى ـ فى حياده المحرج للصدر ـ عن مشاعر الراكب فيقول :

قال الراكب فى نفسه
ما يدريى . فلعل الرجل هو الإسكندر
ولعل الموتى مازالوا أحياء
وعلى كل . فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة
ولعلى إن لنت له أن يتركنى فى حالى
قال الراكب فى نفسه
فلأتذلل له

وذلك على نحو ما يتفوه الواعظ بنصيحته الغالية فى «مأساة الحلاج» :

بم باح ، لكى تأخذه الشرطة ؟
لا أدرى . وعلى كلٍ ، فالأيام غريبة
والعاقل من يتحرز فى كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض
أو وال أو محتسب أو حاكم

وعامل التذاكر يستخدم مصطلحات الفلسفة ، متلاعبا بها كالسوفسطائيين ، كى يوقع الراكب المسكين فى حبائل من لفظ :

لا داعى للشكر
هل تدرى ما معنى فقد بطاقتك الشخصية
معناها أنك لست بموجود
فالسارق قد قتلك
إذ أفقدك تشخصك المتعين

وذلك على نحو ما كان السجين الثانى ، فى «**مأساة الحلاج**» ، يحب الحكمة فى مطلع شبابه ، قبل أن يلجئه الواقع الاجتماعى الظالم إلى الانحراف ، وكان يقضى صبحه فى دور العلم ، أو بين دكاكين الوراقين ، ويعود ليفاجئ أمه الطيبة بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون :

الجوهر والذات
الماهية والإسطقسات
والقاتيغوريات
يونانى لا يفهم

وحين يبتلع عامل التذاكر تذكرة الراوى ـ وهى بمثابة العقد بين المواطن والدولة ـ ندرك أن العقد الاجتماعى الذى تحدث عنه **روسو وهيوم ولوك** ، والذى ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، قد تمزق ، وأضحى الطريق مفتوحا لطغيان النزعات اللاعقلية ، وفلسفات الغريزة والدم والنخبة ، وهو ما تجده فى النازية والفاشية وغيرهما .

ـ ٣ ـ

«**الأميرة تنتظر**» ـ على خلاف المسرحيتين السابقتين ـ مسرحية مترلنكية ـ نسبة إلى الكاتب المسرحى البلجيكى موريس ميترلينك ـ يتغشاها ضباب رمزى شفيف ، ويصعب اقتناص رموزها فى شبكة المعنى : فهى تكون ولا تعنى ، وترمز ولا تصرح ، وتومئ ولا تحدد . إن هواءها أشبه بالأوزون ، وجوها أشبه بتلك الساعات التى تسبق مطلع الفجر ، حين لا يتميز الخيط الأبيض عن الخيط الأسود ، وتتحرك قوى الضياء فى قلب الظلام ، وتكون الحرب سجالا بين الخفاء والتجلى ، بين الوعى واللاوعى ، بين الواقع والحلم .

تلتزم هذه المسرحية ـ ذات الفصل الواحد ـ وحدات المكان والزمان والحدث ، مما يحقق لها وحدة الجو النفسى ووحدة الأثر . فالأحداث تدور فى ليلة واحدة ، داخل كوخ قصى فى واد يدعى وادى السرو ، هاجرت إليه الأميرة مع وصيفاتها الثلاث ـ مفطورة ، وبرة ، وأم الخير ـ منذ خمسة عشر عاما ، ونزلن به بعد أن تحطم قلب الأميرة . إذ وقعت فى هوى كبير الحراس ـ ويدعى السمندل ـ فوهبته ذاتها ، وأمكنته من مقاليد الأمور فى المملكة ، فقتل الملك ـ أو عجل بموته ـ ولم يهب الأميرة الطفل الذى كانت تتوق إليه . وخلال سنوات حكمه أنكره الحراس والقادة والجند ، وهجروه . وفى ليلة الحدث تمثل الأميرة مع وصيفاتها هذا الذى حدث ، وينتظرن مقدم رجل . إن نزوعا أقرب إلى المازوكية يدفعهن إلى استرجاع آلام الماضى ، أو كما تقول الوصيفة الثانية :

هذا ميعاد مواجدنا الليلية
الجرح يريد السكين

والصدى من **بودلير** واضح : «**أنا الجرح والسكين والفريسة والجلاد**» . وفى غمرة الذعر العصابى ، يسمع صوت من الخارج كأن خطى تتردد ، فتنزعج الأميرة وتسأل :

ما هذا يا أم الخير
الوصيفة الثالثة : مولاتى ...
تلك هى الريح

على نحو ما تسأل السيدة العصابية فى قصيدة «**الأرض الخراب**»

شريكها فى الغرفة ـ زوجها أو عشيقها :

ترى ما عسى هذه الضجة أن تكون ؟
إنها الريح تحت الباب .

وفى محاولة يائسة للتغلب على كآبة الانتظار (**هن ـ كالنساء فى «بيت برناردا ألبا ـ «يعشن فى انتظار رجل»**) يحاولن افتعال البهجة وبث المرح فى نفوسهن :

الوصيفة الثالثة : فلنضحك
الوصيفة الأولى : حقا .. فلنضحك
الأميرة : فلنضحك
(لا يضحك أحد)

إنهن إيماءة بلا حركة ، وقوة مشلولة ، كرجال **إليوت الجوف** ، أو **كاستراجون وفلاديمير فى ختام مسرحية صمويل بكيت «فى انتظار جودو»** :

فلاديمير : حسنا ، هل نمضى
استراجون : نعم ، هيا بنا نمضى
(لا يتحركان) (٨)

ويقبل على الكوخ رجل غريب الشأن ، «نحيل ، رث الهيئة ، عليه تراب الفقر والسفر» ، يدعى القرندل ، قائلا إن صوتا قد هداه إلى هذا المكان ، وأنه لن يبرح حتى يلتقى من يريد . وهذا الرجل الغريب يجلس فى ركن المسرح الأمامى الأيسر ناظرا الباب وموليا ظهره للجمهور . وبعد قليل يأتى السمندل حبيب الأميرة الخائن ، يريدها أن تتبعه بعد أن قلبت له المقادير ظهر المجن . إنه المخلّص الذى ظلت الأميرة ووصيفاتها ينتظرنه طويلا ، ولكنه ـ وا أسفاه ـ كاذب كالعهد به :

ها هو ذا يأتى متشحا بالكذب كما اعتاد
قد عامت فى شفتيه الألفاظ
لامعة ومراوغة كالزيت

ويذكر الأميرة ـ محاولا استلانة قلبها ـ بليالى حبهما ، وكيف علمها لذائذ الحب وأسراره ، وحولها إلى امرأة مكتملة الأنوثة . فتقول له غاضبة : «**لا يحكى عن مضجعه إلا رجل وغد**» . ونتذكر درس **لوركا** فى قصيده «**الزوجة الخائنة**» :

صعدت على أجمل المهارى
دون شكيمة أو ركاب
وكرجل لن أكرر
الأشياء التى قالتها لى

وهى أبيات أوردها عبد الصبور فى مقالته «**لوركا شاعر الأندلس**» من كتابه «**حتى نقهر الموت**» (**دار الطليعة ، بيروت ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٣**) . ولنتذكر أن عبد الصبور عاشق للوركا قديم ، نظم عنه قصيدة من ديوانه «**أحلام الفارس القديم**» ، ونظم أشعار مسرحيته «**يرما**» التى نقلها عن الفرنسية **وحيد النقاش** . وعند كلا الشاعرين نجد نفس العشيقة (**إيروتسزم**) المتخللة ، وغنائية الرغبة وحسية المدركات . وخيوط الحياة فى مواجهة الموت ، والخصب مواجهة العقم .

ويهب القرندل من ركنه المظلم فجأة . وقد اكتملت مقاطع أغنية الداخلية التى كان يزمزم بها فى همهمات غامضة كسجع الكهان ، ويطبق بيديه على رقبة السمندل . ويغمد فيه سكينه . جزاء وفاقا لجرم وخيانته وكذبه . ولا ينسى قبل أن يرحل أن يلقن الأميرة درسا فى الكبرياء . والاكتفاء الذاتى . ولو كان الثمن عزلة باردة طاهرة كالجليد :

هذا تذييل لا تكمل أغنيتى دونه
يا امرأة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء
فى حقوى رجل من طين
أيا أفضل ما كان
وغداً أو شهما
عملاقا أو أفاقا
ولتتلق ألوان الحب . ولا تعطيه
اضطجعى مع نفسك
ولتكفك ذاتك

ويؤيدُ هذا التفسير السياسى للمسرحية الذى قدمه **بدر توفيق** فالخيط ـ على ما يلوح ـ هو انتظار المخلص الذى يخيب الآمال . ودرس التجربة المريرة . عند **بدر توفيق** أن الأميرة هى المدينة أو الوطن . والسمندل هو الحلم . والقرندل هو الواقع . والوصيفات بمثابة كورس إغريقى . (٩)

وخيط التضاد بين الحياة والموت توحى به رموز موضعية أخرى متناثرة فى ثنايا المسرحية . فأشجار السرو مثلا ـ كما يلاحظ **الدكتور لويس عوض** ـ «**أشجار لا تنبت فى الحياة ولا تستنبت فى قريض الشعراء إلا فى أفنية المقابر**» . (١٠)

وعندى أن للمسرحية ـ إلى جانب البعد السياسى ـ بعدا آخر ميتافيزيقيا . وكأنما الأميرة التى «**تبغى أن تمزج جوهرها النورانى ببعض اللذات الأرضية**» هى الروح التى تبحث عن جسد تسكنه . وهى الصورة التى تبحث عن مادة . وهى المجرد الذى يطمح إلى أن يغدو عينيا . وكثيرا من أحاديث الأميرة ـ حتى أكثرها إيغالا فى الواقعية ـ مشحون بهذه النغمات الرمزية التحتية . عندما تقول وهى تهبط من أعلى الدرج إلى وصيفاتها المنتظرات أسفله : «**شكرا . فلأهبط درجة**» فإنما هى الروح تهبط إلى الأرض . الورقاء التى هبطت من المحل الأرفع . إن فى فكر صلاح عبد الصبور ـ الذى بدأ واقعيا اشتراكيا ـ عنصرا قويا من الأفلاطونية . ومن الأفلوطينية المحدثة :

كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور

ويراوح صلاح عبد الصبور ـ ببراعته المعهودة ـ بين أرق ..جات الشاعرية :

مولاى
فى وسط السلم تختار العين
جيدك أم كومة ماس
يتكسر فيها النور ويلتم

وبين الفحش الصريح :

فاسمعن إذن أحدث نكتة
رجل قال لزوجته
البدر يفوقك حسنا
قالت زوجته :
اذهب حل سراويل البدر
بدلا من حل سراويلى .

إن قائلة المقتطف الأول هى ذاتها قائلة الثانى ـ الوصيفة الأولى . فالإنسان ليس روحا خالصا وليس جسدا خالصا ، وإنما هو على البرزخ بين وجودين . وتقوم جدلية خلاقة بين طرفى المقتطفين : فكل منهما يصوب الآخر وينقده . إن الروحانية تنقذنا من الانغماس فى طبيعية فجة ـ من طراز ما نجده عند أتباع زولا الأضأل قامة من أستاذهم . والفحش ينقذنا من التحليق فى أفق مخلخل الهواء ، مبتوت الصلة بأرضنا المعجون ترابها شهوة وعرقا وإفرازات . ما كان لأحد سوى شاعر كبير أن يكتب هذه الأبيات .

ومن مفارقات الحب المؤسية ـ والصادقة فنيا وحياتيا على السواء ـ أن تبكى الأميرة حبيبها بعد موته ، وتجده ـ مثل دوريان جراى ـ يملك من الصدق وهو جثمان هامد ما لم يكن يملكه وهو يضاجعها ويقتل أباها ويغتصب الملك :

آه ، ما أصدقه ميتا
انظرن ، ماتت بسمته الفاتنة اللزجة
وبدا مرتعدا مذعورا فى صدق فاتن

ـ ٤ ـ

لكن مسرحية صلاح عبد الصبور التالية «**ليلى والمجنون**» لا تصيب مثل هذا النجاح ، ولا تواصل هذا الحوار الخلاق مع الكون والكائنات . إنها ـ فى تقديرى ـ أضعف مسرحياته ، كما أن «**النساء حين يتحطمن**» أضعف كتبه النقدية .

يرفع الستار عن غرفة تحرير فى إحدى المجلات الصغيرة التى كانت تصدر بالقاهرة قبل ثورة ١٩٥٢ ، ونرى محرريها ـ سعيد وحسان وزياد وحنان ـ وهم مجموعة من الصحفيين والكتاب والشعراء ، يتراوحون ما بين الإيمان بالإصلاح التدريجى والإيمان بالعنف الدموى . ويدخل عليهم الأستاذ ـ رئيس التحرير ـ فيقترح أن يكونوا فرقة تمثيل تجتمع ساعات معدودة يوما أو يومين كل أسبوع ، بعيدا عن جو العمل الصحفى ، كى تجرى تدريبات على إحدى المسرحيات ، حتى إذا أتقن أفرادها أدوارهم قدموا حفلا يدعون إليه بعض الأصحاب الخلصاء . ويقترح الأستاذ أن يمثلوا مسرحية **شوقى «مجنون ليلى»** ، فيلقى اقتراحه القبول برغم بضع اعتراضات . وهكذا تتولد مسرحية داخل المسرحية ، ومن الحوار بين العملين تنبثق دلالة عمل الشاعر الأحدث .

والواقع أن هذا المنهج ـ منهج التقابل مع شاعر سابق ، وتضمن أصوات الآخرين ـ ليس جديدا على صلاح عبد الصبور . فقد سبق له أن استعار من أحمد شوقى ، على سبيل المقابلة والتهكم ، كما يقول **الدكتور جابر عصفور** : «**ويستخدم صلاح التضمين فى قصيدته «الحب فى هذا الزمان»** ... **فيستعير بيتا تقليديا لشوقى ليبرز بوضعه فى قصيدته عنف الفارق بين الحب السلفى الذى يخضع للترتيب والحسبان لأنه ابن مجتمع جامد رزين :**

نـظـرة ، فـابـتـسـامـة ، فسلام
فـكلام ، فموعـد ، فـلـقـاء

والحب المعاصر بسرعته الآلية وعدم عمقه وزيفه» .[١١]

وتحمل الأحداث الشخصيات على تيارها ، فتحترق القاهرة . وتسحب سلطات الأمن رخصة المجلة ، ويتبين أن حساما جاسوس على زملائه ، ويظل سعيد حائرا بين الماضى والمستقبل : «**وقت مفقود بين الوقتين**» ، أو ـ بالتعبير الأدونيسى ـ وقت بنى الرماد والورد . أما ليلى ـ رمز الوطن ، وهو رمز بلى من فرط الاستعمال ـ فتظل تنتظر الحبيب بها ، الذى يكون على يديه الخلاص .

فى المسرحية ـ ولابد ـ أصداء من قراءات عبد الصبور : **فخيط المقابلة بين الواقع والتمثيل يستدعى بيراندللو** . **وهناك شرح جيد لبيتى إليوت** من قصيدة «**بروفروك**» : «**النسوة يتحدثن يرحن يجئن / يذكرن مكايل أنجلو**» :

معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل

كما أن هناك صدى من ختام قصيدة «**الملاح الهرم**» **لكولردج** : «**فرسانا محزونين وحكماء**» . ونجد ذكرا **لبرخت وجوته** (وهما شاعران قابل بينهما الدكتور عبد الغفار مكاوى ـ صديق الشاعر الراحل ـ فى مقالة له ممتعة) . وعلى جدار غرفة تحرير المجلة تقوم لوحة «**دون كيشوت**» للمصور **دومييه** .

على أن المسرحية تعانى من خلل رئيسى يتمثل فى أنها ـ أساسا ـ مسرحية واقعية ، بل طبيعية النزعة ، لا يوجد ما يبرر كتابتها شعرا . إنها فى معالجتها لأزمة المثقف الثورى ، قد صنعت من نفس مادة «**الأيدى القذرة**» **لسارتر** ، و«**الأبرار**» (**لا «العادلون»**) **لكامى** ، و«**الصمت والصدى**» **لأمين العيوطى** . وكثيرا ما نشعر أن الشعر يتململ تحت وطأة ما كان الأجدر به أن يقال ـ ببساطة ـ نثرا :

سعيد : هل أصنع لك شاى
ليلى : شكرا يا حبى

* * * *

زياد : لا بل قد خالجنى إحساس طبق

وتبلغ الركاكة أوجها فى قول سعيد ينتظر المخلص :

.. باسم الشعراء وباسم الخفراء
والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية
وعبد الله النديم وتوفيق الحكيم وألمظ ،
وشجرة الدر وكتاب الموتى ونشيد بلادى بلادى
نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة
فالصبر تبدد
واليأس تمدد

شتان بين هذا الخليط وأبيات صلاح عبد الصبور العظيمة عن الانتظار فى قصيدة «توافقات» ، آخر قصائد ديوان «شجر الليل» :

ها أنا أستدير بوجهى إليك ، فأبكى
لأن انتظارى طال ، لأن انتظارى
يطول ، لأنك قد لا تجئ ، لأن
النجوم تكذب ظنى ، لأن كتاب
الطوالع يزعم أنك تأتى إذا
اقترن النسر والأفعوان ..

وتنتثر فى تضاعيف المسرحية نداءات من نوع «أزياد» ، «أسعيد» . لكأننا عدنا إلى أيام عزيز أباظة فى مسرحياته ذات المهاد العصرى .

وفى المسرحية جانب نبه إليه ناقد لم يجد – للأسف – الشجاعة الكافية لذكر اسمه ، فوقع مقالة له فى مجلة «**الآداب**» البيروتية باسم «**شاهد**» من بغداد . كتب الناقد تحت عنوان «**أتوارد خواطر .. أم تأثر ؟**» (**مجلة «الآداب» ، يوليو ١٩٧٠ ، ص ٨٨**) أن مسرحية عبد الصبور تنم على تأثرات بقصيدة للشاعر العراقى **حسب الشيخ جعفر** ، نشرت فى مجلة «الكلمة» العراقية (تشرين الثانى ١٩٦٩) ، عنوانها «**القارة السابعة**» . ويورد الناقد الأمثلة التالية تأييدا لدعواه :

حسب الشيخ جعفر	صلاح عبد الصبور
١ – الزمن اليابس ، يا حبيبتى ، كالقش فى أصابعى .	١ – يحمل بوقا فى صحراء الزمن اليابس .
٢ – انحدرت فى نومها الوعول ، نامى ، انهمكى فى الزينة ، التفى على جذعى كاللبلاب .	٢ – لا تلتصق بالصمت كما يلتصق اللبلاب الخائف بالشجرة .
٣ – انتظرت وامتلأت كالمغزل يلتف بخيط منك .	٣ – تلتف حواليك عيونى كالخيط على المغزل .
٤ – عاشقا أدخل ، لى ينفتح الخليج .. تحتى الألق الطافر فى الخلجان .. فى غرفتنا البحر .. ينفتح الخليج هل تسمع ؟ تصحو سفن مثقلة تدخل فى البحر كما تدخل فى قفازها اليدان .	٤ – ماذا لو تلمس كفى الخشنة هذا الجسد الشمعى المتألق حتى ينفتح لى كخليج ينتظر المركب .
٥ – ارتجفت مثل الوتر المشدود فى انتظار .	٥ – انضر لى ، والمسنى ، وتحسسنى أنى وتر مشدود .
٦ – وفى المقهى الدخان امرأة تؤنسنى ، الرحيل فى قوارب من ورق الجرائد .	٦ – هل نرحل للمستقبل فى سفن من ورق الصحف الأصفر .
٧ – الحب فى السرير كالرحيل فى السفينة .. وفى السرير والشراشف الناصعة البياض زينا سفن مثقلة فى هدأة الغباب .. أبحرت ثقيلا هائلا تحملنى زينا إلى اللا شاطئ .	٧ – هل أبحر ودكما فوق سريره .
٨ – ارتمى الهدب كظل السعف الحانى على الماء .	٨ – متكئين كما يتكئ السعف الأخضر فوق الماء .
٩ – جلدى يابس يهدل فى الليل كما يبتهل العشب إلى النيران .	٩ – غمغم بالكلمات كغمغمة النيران إلى العشب .

ملوح لى أمثلة الناقد مقنعة ، وترجح أن صلاح عبد الصبور جاوز الحد المشروع فى تأثره بالقصيدة . وأدع الأمر لمحكمة الضمير الأدبى ولمن قرأوا قصيدة حسب الشيخ جعفر كاملة ، فإنى لا أعرفها إلا من خلال هذه المقتطفات .

ـ ٥ ـ

ونأتى إلى مسرحية صلاح عبد الصبور الأخيرة «**بعد أن يموت الملك**» فنجدها تقع من إنجازه السابق فى مكان بين بين : إنها أدنى من المسرحيات الثلاث الأولى ، ولكنها أفضل من المسرحية الرابعة . وهى ، على الأقل ، تملك مبرر وجودها كمسرحية شعرية . ما كان يمكن أن تكتب نثرا .

المسرحية ، كما يصفها صاحبها ، «**ملهاة مأساوية**» ، فيها شئ من **يونسكو** مؤلف مسرحية «**الملك يخرج**» . وخيطها الرئيسى هو الصراع بين **الإيروس والثاناتوس** ، بين مبدأ الحياة الذى يمثله الشاعر ومبدأ الموت الذى يمثله الملك . وتنحاز الملكة ـ الأرض الأم ، الأنثى الخالدة ـ إلى صف الشاعر الذى يخصبها ، فى حين يريد أفراد حاشية الملك ، الذين دب إلى نفوسهم العفن ـ الوزير والمؤرخ والقاضى والجلاد ـ أن يعيدوها إلى عالم العقم والإمحال والموات .

تبدأ المسرحية ـ على نحو غير موفق ـ بثلاث نساء يقدمنها نثرا (هذه أول مرة يدمج فيها عبد الصبور قطعا نثرية مطولة فى مسرحه) وكأنما يرمين إلى شئ قريب من التغريب البرختى (**ونحن نجد ذكرا لمسرحية برخت «دائرة الطباشير القوقازية» فى موضع لاحق من المسرحية**) . ويتظرف الشاعر فيقول : «**والمسرحية التى نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور ، وهو رجل أسمر ذو نظارات ، كان يزورنا أحيانا فى أثناء البروفات ..**» إن إقحام الكاتب ذاته فى عمله محفوف بالمخاطر ، قلما ينجح . حاوله **أدونيس** ـ وهو ، رغم قامته الشعرية الشاهقة ، نرجسى كبير ـ حين كتب فى «**فصل الحجر**» :

على أسبر على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسبر على
أحمد سعيد أسبر
يصارع يتكسر كالبلور
وأدونيس يموت(١٢)

وحاوله **إدوار الخراط** فى ختام قصة «**فى الشوارع**» : «نداء يهتف به : ـ إدوار .. إدوار .. »(١٣) ربما كان **ألفرد هتشكوك** هو الفنان الوحيد الذى نجح فى دس ذاته فى أعماله .

تحدثنا إحدى النساء الثلاث ـ وهن محظيات الملك ـ أن موضوع مسرحية الليلة هو موت أحد الملوك ، كما ورد فى أحد الكتب الصفراء القديمة . وتقرأ لنا زميلتها مقتطفات من كتاب «**الشعر**» **لأرسطو** . ويحاكى الشاعر أسلوب العنعنة محاكاة ساخرة : «**وواقع الأمر أن المؤلف لم يخبرنا ، وربما كان قد أخبر المخرج ، الذى أخبر مدير المسرح ، الذى سألناه فقال ..**» كما نجد قوائم هزلية طويلة ، من النوع الذى برع **شفيق مقار** فى إيراده فى قصصه : «**أثبت فى أحد أبحاثه الرصينة المذيلة بالمراجع الهامة كدائرة المعارف البريطانية ، ومختار الصحاح ، وتقويم العبقرى الفلكى ، وأصول التدبير المنزلى ، وغيرها ..**» .

وينفرج الستار عن الملك وحاشيته فى قاعة العرش فنراه يحدث إحدى محظياته بكلام غريب ، هو خليط من العشقية والصوفية ، وكأنه تهكم على رطانة الفلسفة :

فحداك عموران يقودان إلى النبع المكنون
المستغرق فى سبحات تأمل ذاته
فى باطن مرآته

وهذا الملك نموذج لكل الطغاة ممن شعارهم ، كلويس الرابع عشر ، «أنا الدولة» ـ

مادمت أنا صاحب هذى الدولة
فأنا الدولة .. أنا ما فيها ، أنا من فيها ..
أنا بيت العدل ، وبيت المال ، وبيت الحكمة
بل إنى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس

وهو يعامل رجال حاشيته كما يعامل **كاليجولا** ، فى مسرحية **كامى** ، المرتزقة من الشعراء الواقفين ببابه .

لكن هذا الملك الجبار عاجز عن أن يمنح زوجته طفلا ، فتتوسل إليه أن يختار لها عشيقا تنجب منه ، فيوافق ـ بعد لأى ـ شريطة أن يقتل العشيق بعد إتمام مهمته . ولكنَّ الملكة تقول :

لا .. لن تقتل رجلا أعطانى زهره
أطلقه يضرب فى الأرض

ويدخل «طير الموت الأسود» بدن الملك ، على الرغم منه .

وتعود جوقة النساء ـ فى الفصل الثانى ـ إلى الحديث نثرا ، ذاكرة **أرسطو** مرة أخرى ، فى حين نرى جثمان الملك الممدد . ويحاول أهل القصر رد الحياة إلى الميت بفاحش الإغراء حينا ، وبالرقص حينا ، وبعرض مقتنياته من ذهب وجواهر على عينيه المغمضتين حينا ثالثا ، بلا جدوى . وتجد الملكة فى شاعر القصة ضالتها ؛ فهو الوحيد الذى مازال يحتفظ بشئ من الرجولة والنقاء ، فترحل معه عن القصر إلى كوخ على النهر ، وتهبه نفسها . وينضم إليهما خياط القصر الذى كان الملك ـ فى إحدى نزواته ـ قد أمر بقطع لسانه .

ويرسل أهل القصر الجلاد لكى يعود بالملكة الآبقة ويقتل الشاعر المتمرد . ويرحب الجلاد بهذه المهمة ، فهو عدو للشاعر منذ قديم ، وعلاقتهما أشبه بعلاقة تيمور ومهيار فى شعر أدونيس :

لا يغرينى أن آتى بالملكة
لا أدرى هل ينفع هذا فى بعث الملك النائم أم لا ينفع
لكن قد يغرينى أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر

فى هيئته شئ .. لا يعجبنى

ويشت الشاعر للجلاد فى القتال حتى يصرعه .

وفى الفصل الثالث تعاود النسوة الثلاث الظهور . فيقترحن ثلاث نهايات ممكنة :

الأولى أن ترسل الحاشية الملك والملكة إلى العالم السفلى . فيجن جنون الشاعر ويمضى فى طلبها كما مضى أورفيوس فى طلب زوجته يوريديكى . وهناك يحكم قضاة الأقدار بقسمة الملكة بين الملك والشاعر فيرفض الشاعر ذلك .

والنهاية الثانية هى أن يشب طفل الملكة عن الطوق . ويتأهب للجلوس على العرش . ولكنه يجده يتهاوى فيقرر أن يزيل بقايا الماضى ويعيد بناء القصر . ولكن دون ذلك أن أمير البر الغربى قد احتل سائر غرف القصر

والنهاية الثالثة هى أن يتقلد الشاعر سيفا . ويعود مع الملكة إلى القصر . لكى يحكمه طفل المستقبل .

وتترك النسوة للنظارة أن يختاروا النهاية التى يريدونها .

إن الشاعر هنا ــ مثل المغنى فى «**حكاية المغنى الحزين**» من ديوان «**تأملات فى زمن جريح**» ــ ء الوحيد فى بلاط فاسد . إنه أحد أقنعة **صلاح عبد الصبور** . شاهد عصره وضميره فى آن واحد .

إن مسرح صلاح عبد الصبور جزء من حركة المسرح الشعرى فى قرننا العشرين ، الحركة التى يمثلها **ييتس** . **ولوركا** . **وكلوديل** . **وإليوت** . هو ــ مثل هؤلاء الرجال ــ ثورة على النزعة الطبيعية . وارتداد إلى ينابيع الأسطورة والطقس والحلم . وتجاوز لواقعية القرن التاسع عشر الفوتوغرافية . وغوص على أعمق الرغبات والمخاوف فى اللاشعور الجمعى وباطن الفرد . وفرض لنظام الشكل على عماء الوعى والشعور .

لئن لاحت لك هذه المقارنة مسرفة . أو بدا لك ــ وأنت محق ــ أن صلاح عبد الصبور لا يسامت هؤلاء الرجال ــ وإن انتمى إليهم ــ فتذكر ــ أيها القارئ ــ أنهم كانوا يكتبون ومن ورائهم تراث الإغريق والرومان . ومسرح عصر النهضة . والمسرح الأوربى الحديث ، فى حين كان صلاح عبد الصبور يكتب وليس وراءه سوى مسرحية «انتصار حورس» ، وعروض المشخصاتية فى القرى والنجوع والمدن ، ومسرح الفلاحين ومسرح السامر ، وتمثيليات خيال الظل وابن دانيال والقراقوز فى الأسواق والموالد ، وميلودرامات وهزليات مارون نقاش وأبى خليل القبانى وفرح أنطون ويعقوب صنوع ، وغنائيات أحمد شوقى وعزيز أباظة المسرحية . ومحاولات ــ بالشعر المرسل ــ لفريد أبى حديد . وباكثير . لا تعدو أن تومئ فى اتجاه المسرحية الشعرية الصحيح ، ولكنها لا توغل فيه . ولا تصنع تراثا ، أو ترسى تقليدا . لقد رسم صلاح عبد الصبور معالم الحساسية الحديثة فى مسرحنا الشعرى ، ومكانه ــ من هذه الزاوية ــ محفوظ فى تاريخ الأدب . لن تعدو عليه عوادى النسيان .

* **هوامش :**

(١) د . لويس عوض ، **دراسات فى أدبنا الحديث** ، دار المعرفة ١٩٦١ ، ص ١٩٣ .

(٢) د . أحمد كمال زكى ، **نقد : دراسة وتطبيق** ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى ، «صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية مأساة الحلاج» ، مجلة **المجلة** ، فبراير ١٩٦٧ .

(٤) مصطفى عبد اللطيف السحرتى ، **مأساة الحلاج** ، رابطة الأدب الحديث ، ص ٥ ــ ٦ .

(٥) Issa. J. Boullata, «Murder in Baghdad», **The Muslim World** Vol. LXIII, No. 3, July 1973, p. 241.

(٦) د . عز الدين إسماعيل ، «توظيف التراث فى المسرح» ، مجلة **فصول** ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .

(٧) مصطفى السحرتى ، نفسه

(٨) **فى انتظار جودو** ، صمويل بكيت ، ترجمة د . فايز اسكندر ، فى كتاب **مسرح العبث** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٢٤ .

(٩) بدر توفيق ، «الأميرة بين الموت والانتظار» ، مجلة **المسرح** ، يوليو ــ أغسطس ١٩٧٠ ، ص ٧٨ ــ ٨٣ .

(١٠) د . لويس عوض ، **الحرية ونقد الحرية** ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ١٢٢ .

(١١) د . جابر عصفور ، تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور» ، مجلة **المجلة** ، فبراير ١٩٦٩ ، ص ٥٥ .

(١٢) أدونيس ، **الآثار الكاملة** ، المجلد الثانى ، دار العودة ، بيروت ، ص ١٩٢ .

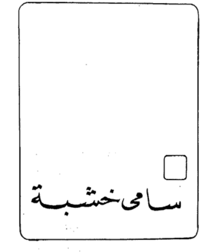
(١٣) إدوار الخراط ، **ساعات الكبرياء** ، دار الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٧٢ ، ص ١٠٠ .

إن الشاعر يحتاج إلى بيئة تتلقى وحيه . وهذه البيئة تستطيع أن تجعل الشاعر يطمح إلى تحقيق ما تطلبه منه إذا كانت بيئة مستنيرة مدركة لرسالة الشعر والشاعر .

كتابة على وجه الريح

الرمزية والتراجيديا

في "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون"



سامي خشبة

كل أنواع التعبير الإنسانى ، دون استثناء ، تقوم على الرمز ، بإطلاق الأصوات ، أو رسم الأشكال ، أو بإتيان الإشارات والإيماءات : أنغاما وغمغمات وكلمات ، أو كتابة أو علامة أو تصويرا ، أو تحريكا لأعضاء الأجساد أو ملامح الوجوه . ولكن التعبير العام بالرموز العامة المشتركة شئ ، والتعبير الخاص ، الإبداعى الفنى ، شئ آخر . التعبير العام ، والرموز العامة ، كاللغة ، يكون معطيات عامة ، التنوع فيها يخضع لظروف سائدة مشتركة ، وتغيرها يحدث فى إطار الظروف نفسها وتحت تأثيرها ، فيلفظ ، أو يتم قبوله ، وفقا لمقاييس وأوضاع «يشترك» فيها ، وفى التأثر بها أو الخضوع لها ، أو التمرد عليها ، الجميع ، فى الزمان الواحد ، وفى الوطن الواحد ، وأحيانا فى العالم الواحد . أما التعبير الخاص ، الإبداعى الفنى ، فهو فردى ؛ هو التجاوز الذى يحققه الفنان ـ الشاعر ـ للتقابل والتضاد والامتزاج المتحقق فى ذهنه بين التعبير العام ، وإدراكه هو الشخصى لما ينبغى أن يكون عليه التعبير فى قالب فنى يشيده ويملأه بصياغاته الخاصة . هذا التجاوز ، متحققا فى كلمات اللغة وصورها ، هو الأدب . وهذا التجاوز ، متحققا فى الكلمات والصور المرتبطة بشخصيات تتقابل وتتواجه فى سلسلة من المواقف المترابطة ، هو الأدب الدرامى .

ولكننا لم نعد نستطيع القول بأن كل أدب هو ادب رمزى ، أو أن كل دراما هى دراما رمزية ، مادام تطور الإبداع الفنى يؤدى ـ من خلال ارتباطه بتطور الفكر الفلسفى والجمالى والنفسى واللغوى وبالتطور الاجتماعى ذاته ـ إلى إعطاء المصطلحات معانى محددة . الدراما الرمزية ، فى إطار الفهم الاصطلاحى المحدد بالمعرفة (وكل معرفة تحديد كما أنها تحرير من الحدود !) هى دراما من نوع خاص ، يقوم البناء الفنى كله فيها على أساس ارتباط جزيئاته جميعا بتصور أساسى واحد ، أبدعه الشاعر نفسه ، فتجاوز فيه حرفية معانى اللغة ، وحرفية دلالات الظرف التاريخى ، ودعانا إلى مشاركته اكتشافه وتجاوزه . فى هذا التصور الأساسى الواحد ، الذى لابد ـ بحكم طبيعة الدراما ـ أن يكون متعدد الوجوه ، تتحول المعانى الرئيسية للعمل الدرامى كله إلى مجموعة من الرموز ، تكون ـ فى بدء العملية الإبداعية ، بالنسبة للشاعر الدرامى ، ثم فى نهاية تلك العملية ، بالنسبة لنا نحن المتلقين ـ هى المحور ، أو السلسلة الفقرية التى تتحلق حولها بقية المعانى الفرعية ، التى تأخذ منها مغزاها ، وتتخذ دلالات تجسداتها من خلالها .

لذلك ، لا يمكن ـ مثلا ـ أن يتحقق لنا الإدراك الكامل (ومن ثم المتعة الكاملة) للمعنى الكلى ـ بأجزائه ـ لأول أعمال **صلاح عبد الصبور** الدرامية الشعرية (**مأساة الحلاج**) وأول مسرحياته الطويلة الثلاث ، دون أن نتبين الدلالات الخاصة لمجموعة «الرموز» المترابطة التى يتكون منها المنظر الأول من المسرحية ، منذ أن يسقط الضوء على عمق المسرح ، فيكشف الشيخ العجوز المعلق على جذع شجرة «يتعامد عليها فرع قصير منها (و) لا يوحى المشهد بالصليب التقليدى ، بل بجذع شجرة »ص ٧[1] ، إلى أن يدخل من خلف الشجرة ، شيخ فى يده وردة ص ٢٤ ، نعرف من شخصيات أخرى فى المشهد أنه «الشبلى شيخ الزهاد» ص ٢٤ ، ونعرف من أولى كلمات الشيخ نفسه ، أن الرجل المعلق على الشجرة كان «صاحبه وحبيبه» ص ٢٥ ، وإلى أن يلقى الشيخ إلى الرجل المعلق بوردة «حمراء» بلون الدم وهو يقول :

«أعطيك بعض ما وهبت للحياة
بعض ما أعطيت» . (ص٢٦)

ثم يقول ـ معربا عن ندمه ـ وهو يشيح بناظريه :

« .. لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوبا إلى يمينك ،
لكننى استبقيت ، حينما امتحنت ، عمرى
وقلت لفظا غامضا معناه ،
حين رموك فى أيدى القضاة .
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك » (ص ٢٧) .

* *

تتراكب مجموعات «الصور» المرئية والكلمات والأفعال ، لكى يتكون منها محور الدلالات الأساسى والعام للمسرحية : الشيخ المعلق على الشجرة ، مطلوب ألا يوحى وضعه بالصليب العادى ، لأن الشيخ (الحلاج نفسه) لن تقتصر «دلالة» قتله على الإيحاء بمعنى المسيح المصلوب ، أو «الفادى» المخلص ، مبعوث السماء لافتداء البشر والتكفير عن خطيئتهم الأولى ، بل سوف تتضمن دلالة قتله ذلك المعنى إلى جانب معان أخرى كذلك ، تستفيد من مغزى أكثر من واحد من أرباب الإخصاب والحياة المقتولين ، الذين يخصبون بأجسادهم المقتولة الأرض ، أو شجرة الحياة ، لكى تستمر الحياة نفسها .

إن الحلاج ـ بما نقله من كلماته مقدم مجموعة الصوفية ـ يشبه نفسه بالشجرة / الإنسان :

«كان يقول :
إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء » (ص ٢٠/٢١)

ثم يواصل مقدم مجموعة الصوفية ، لكى يضاعف من مغزى الصورة الأولى ، ويضيف إلى دلالة قتل الحلاج بعدا جديدا :

«كان يريد أن يموت كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء » (ص ٢١)

ولكن ما ينقله إلينا من كلمات الحلاج يثبت ـ بعد ذلك مباشرة ـ رمز الشجرة المروية بالدم .

إنه يروى بدمائه شجرة جديدة ، بعد أن «زرعها» بلفظه العقيم ، فكأنها كانت تحتاج إلى دمائه ، لتحيا بذرتها ـ الكلمات : وهو يتحدث عن «دورة» الإنبات : من غرس «البذرة» الميتة ، إلى ازدهار الزرع الجديد :

«كان يقول إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدماء إذ تخس الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظى العقيم
فدبت الحياة فيها ، طالت الأغصان ... »
(ص ٢١ ـ ٢٢)

ويستعيد مقدم المجموعة الحديث فيستعير نفس الرمز ، وكأنه صار حقا يرى الحلاج وقد استحال إلى «الشجرة» نفسها التى غرسها بكلماته ورواها بدمه ، ثم استحالت الدماء «ثمراً» :

« .. وحين أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء
تم له ما شاء » . (ص ٢٢)

أما الكلمات ، التى كانت بذورا للشجرة قبل أن ترتوى بالدم ، فتصبح عند مجموعة الصوفية ، أو يصبح بعضها ، كمسامير صليب المسيح :

« .. وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة . »

وهنا ينفصل الحلاج مرة ثانية عن «الشجرة» التى تصبح له صليبا ، ويعلق بها فى بعض كلماته ، التى تتحول بقيتها ، فى قول نفس أفراد جماعة الصوفية ، إلى بذور أخرى تنتشر على أفواههم ، وتزدهر فى أماكن أخرى كثيرة إنها بذور بالمعنى الحرفى ، لكى تتفق مع غرسها فى الأرض :

«وسنذهب كى نلقى ما استبقينا منها
فى شق محاريث الفلاحين . »

وبذور بالمعنى الدلالى الأوسع :

«ونخبئها بين بضاعات التجار
ونحملها للريح السواحة فوق الموج » .

ولكن الكلمات / البذور ، ستبقى أيضا «كلمات» بالمعنى الحرفى :

«وسنخفيها فى أفواه حداة الإبل ..
الهائمة على وجه الصحراء . » (ص ٢٣)
«وندونها فى الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب
وسنجعل منها أشعارا وقصائد . » (ص ٢٤)

أما الشبلى فإنه يرى الحلاج رؤية أخرى ، «يتحول» فيها الحلاج إلى رمزين جديدين ، أو يحل الرمزان الجديدان فى رؤية الشبلى محل الشجرة المغروسة بالكلمات ، والمروية بالدم ، والمثمرة بالدم أيضا ، والمتحولة إلى صليب ، يعلق عليه الحلاج نفسه ببعض كلماته . يراه الشبلى :

« .. قد كنت عطرا نائما فى وردته
لم انسكبت؟ ..
وردة مكنونة فى بحرها
لم انكشفت؟ » (٢٥ ـ ٢٦)

ولكن ، إذ يلقى الشبلى إلى الحلاج وردته الحمراء ـ الدم المعطر بعطر ذاته المنسكب ـ ويقول له إنه يعطيه بعض ما وهب للحياة ، نعرف ـ حتى فى رأى الشبلى ـ أين انسكب العطر ، وعلى من انكشف

نور الدرة على الحياة نفسها . فعطرها وأنارها . ومع ذلك . فإن الشبلى يحدد موقفه منذ أول ما سينطقه من كلمات :

«ياصاحبى وحبيبى ،
ألم ننهك عن العالمين ،
فما انتهيت ! » (ص ٢٥)

فإنه ماكان يريد أن يخوض الحلاج الصوفى فى أمور الدنيا حتى لا يصل إلى ما وصل إليه .

وعلى ذلك ، يكون صلاح عبد الصبور قد حقق ما اكتشفه شتاينر عند إبسن ، فابتكر رموزه ومبتكراته المسرحية ، لكى يستطيع أن يوصل «المعنى» الذى يريده .. وشرع منذ اللحظات الأولى فى مسرحيته ، يعلم قراءه ومتفرجيه «لغته» الجديدة . ولكن الأمر يتجاوز ذلك عند صلاح عبد الصبور ؛ فقد حدد مؤلف «الحلاج» موضوع الخلاف / الصراع الدرامى الأساسى الذى ستدور حوله دوافع المأساة فى تطورها التالى . الخلاف بين الحلاج (ومجموعة الصوفية) ، والشبلى ـ وهو خلاف سنكشف أنه كان دائرا فى عقل الحلاج نفسه إلى أن حسمه لنفسه بخلع الخرقة بعد حواره الحاسم مع الشبلى ـ هذا الخلاف ، أذا صغناه ب «رموز» **صلاح عبد الصبور** نفسه ، هو أن **الحلاج** ـ ومجموعة الصوفية التى تبدو سعيدة بما حصلت عليه من الحلاج ، وبما ستوزعه من عطاياه على الدنيا ـ يرى أنه كان من واجب الشجرة أن تثمر ، ومن واجب الوردة / الدرة أن تكسب عطرها وأن تكشف نورها لكى تثمر الشجرة وتتعطر وحتى تستنير الحياة ، أما الشبلى فيرى أنه كان عليه أن يصون لنفسه ثماره وعطره ونوره . إن هذا الخلاف هو ما سيكون موضوع المواجهة الدرامية بين الحلاج وبين نفسه ، وبينه وبين الشبلى فى المنظر الثانى ، إلى أن يخلع الحلاج الخرقة ، ويروح يبذر ثماره فى أرض الناس ، فينسكب العطر وينكشف النور ، رغما عنه ، ولكن بإرادته أيضا ، فى المشهد الأخير من الجزء الأول (الكلمة ..)

هذا المضمون «الخلافى» الذى صاغه **صلاح عبد الصبور** فى المشهد الأول والثانى من المسرحية ، مستخدما رموز : **الكلمات البذور ، والكلمات / المسامير ، والشجرة ، والثمار ، والدم ، والوردة ، والعطر ، والدرة** ، هو فى الحقيقة الوجه الأول للمضمون الخلافى بين الشبلى والحلاج فى المشهد الثانى ، وهو موضوع الخلاف بين الحلاج وبين تلامذته ، وبينه وبين «العامة» من الناس (الأعرج ، والأبرص ، والأحدب) الذين كانوا «يشفون» أو يتوهمون الشفاء حين يسمعون كلماته ، حتى إذا فرغت الكلمات وانصرفوا ، اكتشفوا أنهم ما يزالون ، وما تزال دنياهم ، على حالهم وحالها . (ص ٦٥ / ٦٧) . إن هذا المضمون الخلافى هو فى الحقيقة المضمون الذى تحمله الدراما كلها ، والذى نسجه الشاعر برموزه الأصلية الخاصة فى هذه المشاهد الافتتاحية من المسرحية إلى ختامها ، وستتجسد بهذه الكسوة المسرحية وتنجلى تفاصيلها .

ولكن الشاعر ، سيضيف رمزين أساسيين بعد هذين المشهدين :
أولهما «مسرحى» خالص ، يصاحبه واحد من أجمل انطلاقات أو تفجرات الشعر فى المسرحية ، وأعنى به رمز (وفعل) خلع الحلاج الخرقة ـ علامة الصوفية وشارتهم ، أما الثانى فهو ما يتولد بالتدريج من خلال حوار الحلاج فى السجن مع زميليه السجينين ؛ وهو تلخيص «حيرة» الحلاج الدرامية حيال نوع «الفعل» المطلوب منه لكى يغرس بذرته ويطلع شجرته مثقلة بالثمار : هل يرفع صوته ، أم يرفع سيفه .

من خلال هذين الرمزين ، تكتمل من ناحية شخصية الحلاج «التراجيدية» ، ومن ناحية أخرى تكتمل «تراجيدياه» الخاصة وتكتسب فى نفس الوقت تميزها . لكى تصبح «نوعا» تراجيديا قائما بذاته ، وخاصا بالثقافة القومية التى تبعث منها دراما الحلاج ، والتى ينتمى إليها ـ بوعى ساطع ـ **صلاح عبد الصبور** .

فرغم أن رمز «وفعل» خلع الحلاج للخرقة ، يأتى أيضا فى المشهد الثانى ، فإنه فى الحقيقة يأتى بعد أن يكون المؤلف قد دفع العملية الدرامية لمسرحيته وخطوات بعيدة نحو التجسد الموضوعى ـ سواء لمضمونها ، أو لعدد من شخصياتها الرئيسية ، وأولهم الحلاج نفسه ، ثم زميله الشبلى ، ثم تلميذه إبراهيم بن فاتك ممثلا لطائفة الصوفية التى تطالب الحلاج بأن يتصرف تصرف «السياسى» مادام قد انشغل بأمور الدنيا وإصلاحها ؛ فهو صاحب موقف يختلف مع موقف الشبلى ، ولكنه يختلف أيضا تماما مع موقف الحلاج الذى يتصرف باعتباره صاحب رسالة يستعد لأن يكون شهيدا كى تكتمل رسالته ، ولكى يكتمل ـ على المستوى الفنى ـ قوامه التراجيدى .

وعلى ذلك يبدو رمز (وفعل) خلع الخرقة كأنه مجرد إضافة شكلية إلى «رموز» شخصية الحلاج ، ورموز المضمون الدرامى لمأساته . ولكن العلاقات الداخلية بين جزيئات العملية المسرحية وتفصيلاتها شديدة التكثيف والاقتصاد فى مأساة الحلاج ، بحيث تنفى ذلك الظن ، وتجعل عملية خلع الخرقة ـ فى ذروة المواجهة العقلية والنفسية بين الحلاج وبين الشبلى على طول المشهد الثانى ـ عملية ، أو «فعلا» مسرحيا ، رمزيا ، يمنحه الشعر قوة موضوعية لا تضاهى ، اختارها المؤلف لكى يوحد توحيدا كاملا بين كل «رموز» شخصية الحلاج التى سبقت هذا «الفعل» المسرحى / الرمزى الكامل ؛ أقصد رموز الشجرة ، والوردة ، والدرة ، والكلمات . كان «خلع الخرقة» علامة على أن الحلاج / الشجرة ، قد قرر أن يمضى إلى «وضوء الأنبياء» حتى يروى الدم أعضاءه وأغصنه ، وأن يبذر كلماته فى دنيا الله ، وأن يفرق بين الناس ذلك القبس من النور الآلهى الذى أتحفه به الله ، وأن يروى كلماته / البذور بالدم الذى سيتحول ثمارا على الشجرة الجديدة ، وكان قد قرر أيضا أن يسكب عطره ، وأن يكشف درته ، فخلع «صدفتها» ـ الخرقة ـ لكى ينكشف نور الله لعيون من يلفهم الظلام .

وبذلك يكون المؤلف الشاعر قد وضع ـ حتى ختام المشهدين الأولين من المسرحية ، الأساس التراجيدى لشخصية الحلاج ولمصيره .

فالحلاج ـ طبقا لكلامه الذى نقلته فى المشهد الأول جماعة الصوفية ومقدمها ـ **«يريد أن يموت» لكى يروى بدمائه بذور كلماته حتى تثمر شجرة المعرفة بواجبات السلطان وحقوق الرعية ، والمعرفة بحق الله .**

وأول ما شغل الحلاج منها قيام العدل فى دنيا الله ، وسعى الناس إلى ان يكونوا مثل خالقهم ـ وهم خلفاؤه على الأرض ، وأرواحهم قبس من روحه ـ أقوياء فعالين . بل إن كلمات الحلاج أيضا ـ فى المسرحية ـ تقول إن «قتله» كان جزءا من مشيئة الرحمن التى على أساسها جاءت مشيئة الحلاج نفسه . **فهو بخلعه الخرقة ـ بعد أن رفض الهرب إلى خراسان ، وبعد أن طلب من الله أن يمنحه «جلدا» لا معجزة ، يكون قد مضى بإرادته ـ التى عرف مطابقتها لإرادة الله ـ نحو مصيره ، واعيا مفتوح العين .**

إن الحلاج يختار لنفسه : يختار طريق التزامه بدنيا الله وخلقه ، وطريق مواجهته للسلطان ، وطريق علاقته بالله ، الانبهار الحر الذى يحتم اصطدامه بما ملأ الدنيا من الشر ، ويحتم نهايته معلقا على الشجرة مسفوح الدم . ولكن هذا المصير «التراجيدى» لا يتحقق بحكم قدر أعمى ومسبق ، بل يحدث بإرادة الحلاج الواعية .

فالشاعر المؤلف لا يصوغ تراجيديا أرسطية ، يتحدد مصير بطلها منذ البدء على أساس حكم أعمى صادر من قدر مطلق لا مبرر له إلا إرادة الآلهة ، بل يصوغ تراجيديا حديثة ، يواجه البطل فيها مواصفات عالمه ، واختيارات محددة يطرحها عليه هذا العالم ، ولكنه يمكنه أن يحدد لنفسه بإرادته طريق مواجهته لهذا العالم بمواصفاته وحدوده ، فيحدد بنفسه مصيره ، دون ندم رومانتيكى ، ولا تراجع واقعى عملى[2] .

ويتجسد اختيار الحلاج من خلال «الفعل العقلى» فى المشهد الأول من الجزء الثانى (الموت) من المسرحية : فعل الحوار مع زميليه فى السجن ، حول حقيقة الحلاج نفسه : من هو ، وما عمله ، وكيف يقوم بما رأى أنه تكليف الله له ، وحيرته بين الوسائل التى طرحها عليه ذلك الحوار لقيامه بتكليفه ، والنتيجة النهائية لتلك الحيرة .

يسأله أحد السجينين عن عمله فيقول إنه «يتأمل» ، وإنه شاعر «أحيانا» ، وأحيانا يقرأ فى كتب القدماء ، وأحيانا «يشهد أسرار الكون» ، ولكنه مجذوب «دوما نحو النور» ؛ وهو ليس وليا ولكنه «مولى» ، والولى الوحيد هو الله (ص ١٠٤ ـ ١٠٦) أما تكليف الله له ، سبب دخوله السجن ، المقدور والطريق إلى تمام ما هو مقدور ، فهو «أنى أتطلع أن أحيى الموتى» ص ١٢١ .

ولكن :

« ... فلكى تحيى جسدا ، حز رتبة عيسى أو معجزته ،
أما كى تحيى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته .. »
(ص ١٢٢)

ويوجز بعد ذلك ، قائلا إنه يحيى الأرواح «بالكلمات» .

وعلى ذلك ، فإن الحيرة التى يوقعه فيها حواره مع أحد زميلى السجن ، بين أن يرفع السيف أو يرفع الصوت ، إنما كانت حيرة «جديدة» على ذهن الحلاج ؛ لأنه لم يفكر من قبل أبدا فى إمكانية رفع السيف ؛ فاختياره الأول كان الكلمات ؛ كان أن يرفع صوته . وتتعمق الحيرة «الدرامية» بسبب إحساس الحلاج بمسئوليته الجديدة ؛ فقد أصبح اختياره الشخصى لنفسه ، ملزما للآخرين بعد أن أتبعه زميله الذى بقى معه فى السجن ، مقتنعا بكلماته ؛ فلم يهرب مع الزميل الآخر الذى خرج عازما على أن يرفع السيف ، مهتديا بكلمات الحلاج ذاتها .

وحينما يأتى الحلاج النبأ بأنه سيمثل أمام قضاة الدولة ، ويهتف :

«هذا أحلى ما أعطانى ربى
الله اختار
الله اختار» .. (ص ١٤١) .

وقد اختار له الله عين ما قد اختاره هو من قبل لنفسه . إن اختيار «البطل» يأتى فى إطار اختيار الله ؛ والشاعر المؤلف ينسج من رموزه سلسلة من المواقف الدرامية التى تتجسد فيها عملية المواجهة العملية أو العقلية بين أطراف الصراع الذى يخوضه بطله المأساوى ، وتصبح الرموز نفسها وسيلة للتفكير ؛ تصبح أداة ومصطلحا لتلخيص وجوه القضية وجوانبها وتجريدها ، تلك القضية الروحية الدرامية التى يتمزق بين أطرافها بطله ، حتى يصل البطل ـ ونصل نحن معه ـ إلى نتيجة التمزق : أن يختار ، فيأتى اختياره متطابقا مع مشيئة الله ، أو أن يشاء الله ، فتأتى المشيئة بما سبق أن اختاره البطل .

وفى هذا التطابق ـ الذى هو فى نفس الوقت ذروة التركيب الفنى «التراجيدى» لشخصية الحلاج ، ولمصيره ، وذروة الاستنارة التراجيدية التى يريد الشاعر توصيلها إلينا ـ فى هذا التطابق يتجلى تمايز المفهوم التراجيدى لمأساة الحلاج ، عن المفهومين الغربيين : القديم (الأرسطى) والحديث .

ولسنا بحاجة هنا إلى مناقشة تفصيلية للمفهومين ! يكفينا القول بأن المفهوم المنسوب إلى أرسطو ، يقوم على أن مصير الإنسان محدد سلفا ، يحدده حكم قدرى تصدره الآلهة مجتمعة أو فرادى ، ولا يعلم به بطل الدراما التراجيدية ؛ وإذا هو عرف به ، فإنه يعرفه بعد فوات الأوان . وجهد الإنسان العظيم للإفلات ، يعوقه عن بلوغ هدفه خطأ أساسى فى شخصية البطل وسلوكه ، هو **الهامارتيا** وهذا الخطأ هو الذى يفتح الباب أمام الحكم القدرى المسبق لكى ينفذ ويتحقق .. وعلى ذلك يكون هذا الجهد العظيم جهدا ضائعا ، برغم أنه ضرورى لكى يكتسب الإنسان قيمته وكرامته فى مواجهة القدر الذى لا مبرر له . ثم ان نهايته لا تدفع إلى الحزن بل إلى التطهر ؛ تطهرنا نحن من ضعفنا ؛ تدفعنا إلى الوعى بالاحتمالات المفتوحة أمامنا للسقوط .

أما المفهوم الحديث ، الذى صاغة مكتملا للمرة الأولى ، **فرديناند برونتيير**[3] مستفيدا من قانون «الصراع التراجيدى» الهيجلى ومن إضافات **شليجل وكولريدج ، فقام على أساس أن الإنسان صاحب إرادة حرة ، يصارع بإرادته وذكائه إرادات أخرى ، قد تكون طبيعية أو كونية ، وقد تتجسد فى بشر آخرين ، يهزمونه لأنه لم يكن «قوى الإرادة» بالقدر الكافى ، ولم يتزود بما يكفى من العلم والمعرفة والذكاء لكى يفوز فى مواجهته لهم . ونهايته لا تدفع إلى الحزن . ولا إلى مجرد التطهر ، بل إلى الاستنارة ـ استنارتنا ـ فيما كان ينبغى له ، ولنا ، لكى يفوز فى صراعه النبيل من أجل الحرية ، والكرامة ، واحترام الذات . وقد رفض برونتيير** مفهوم الطبيعيين الذى أدخله إميل زولا وأتباعه ، والذى رأى الإنسان مقيدا بقوانين طبيعية واجتماعية ، حلت محل القدر القديم . ومع مجئ مدرسة التحليل النفسى ، أضيفت القوانين

النفسية ، مع قيود الطبيعة والمجتمع ، إلى ما يرفضه مبدأ برونتيير.

يهمنا هنا ، ان المفهومين الغربيين للتراجيديا ، قاما على الفصل الكامل بين الإنسان والقدر فى المفهوم القديم ، وبين الإنسان والإرادات أو القوى الاجتماعية أو الطبيعية أو النفسية ، التى يصارعها لكى يفوز بحريته . أما المفهوم التراجيدى الذى يتجلى فى «**مأساة الحلاج**» فمفهوم مختلف ، قام على أساس وجود علاقة متميزة وفريدة ، بين الإنسان والله ، وبين الإنسان والتاريخ (المجتمع) . ونستطيع القول بأن ذلك «الأساس» يكاد يكون واحدا من الملامح الرئيسية للثقافة القومية التى خرجت منها **مأساة الحلاج** وخرج مؤلفها .

وصلت هذه العلاقة فى المسيحية الشرقية (وفى مهدها ، مصر) إلى مستوى التوحيد بين «الناسوت» و «اللاهوت» فى شخص المسيح الذى عادت به وحدة الإنسان والله إلى أصلها ؛ وفى الإسلام ، كانت روح الإنسان نفحة من روح الله ، ونزل الإنسان إلى الأرض خليفة له فيها . وعلى ذلك فليس ثمة مجال للصراع بين الإنسان والقدر ، الذى هو قضاء الله ومشيئته .

ووصلت نفس العلاقة فى المسيحية الشرقية إلى التوحيد بين الفرد والشعب (الكنيسة) ، وفى الإسلام إلى التوحيد بين الفرد والأمة (الجماعة) ، مع مسئولية كل فرد عن نفسه ، ومطالبته أن يتحمل ـ بوصفه كيانا مستقلا ـ مسئولية الجماعة . وعلى ذلك فإن صراع الإنسان مع الجماعة (الصراع التراجيدى ، النبيل) معناه سعى الإنسان إلى إعادة الجماعة الى جوهرها الأصلى ؛ إلى ما خلقها الله ـ وخلق دنياها ـ عليه .

وهذا هو ما سعى إليه حلاج المأساة ، فكان صراعه مع «الشر» متجسدا فى «فقر الفقراء ، جوع الجوعى» وفى فقدان الرجال والنساء لحريتهم ، والشك فى جدوى الحياة ذاتها (ص ٣٥ ـ ٣٧) ، ولم يدر صراعه مع قدر مسبق أو حكم إلّهى صدر ضده دون معقب وعلى الرغم من أنه كان يصارع قوى «موضوعية» خارجة عن ذاته ، فإنه يرى ـ رؤية الثقافة القومية التى صاغته فى التاريخ الحقيقى وفى المأساة الدرامية ـ أنه سيبقى منفصلا عنها ، ومنفصلا ـ من ثم ـ عن مشيئة من خلقها وخلقه ، مادام هو نفسه لم ينشغل بها ، فاشتبك ـ لذلك ـ معها فى صراع ، فإذا اصطرع ضدها توحد أيضا معها ، ومع من خلقها وخلقه ، حتى إذا هزم ، واكتمل كإنسان يحمل بضعة من الله هى روحه ، وما منحه من معرفة :

«الحب الصادق
موت العاشق
حتى يحيا فى المعشوق ...
أنا إنسان يظمأ للعدل ويتعدنى ضيق الخطو ،
فأعرنى خطوك يامحبوبى
... سأخوض فى طرق الله
ربانيا حتى أفنى فيه
فيمد يديه ، يأخذنى من نفسى .
هل تسألنى ماذا أنوى ؟

أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى
الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله
الله عزيز يا أبنـ ...»

إن البطل التراجيدى بمفهومه القومى هذا ، فردى وحر فى اختياره ، وليس دمية فى يد القدر ، ولا فى أيدى قوى الطبيعة أو التاريخ . وهو صاحب إرادة حرة وواعية ، يخوض بها صراعه ضد ما يقهره وينفى إنسانيته . ولكنه لا يقيم حريته على أساس قانون الصراع الأبدى الذى أخذه برونتيير عن هيجل ، مستفيدا من فكرة «تحرير الإنسان من عبودية الغريب والطبيعة والتاريخ» ، التى أفرزتها فلسفة العلم المادية الميكانيكية فى القرن التاسع عشر الأوروبى ، بل يقيم حريته ، ويقوم مصيره التراجيدى نتيجة لذلك ، على أساس وعيه بمنطق القدر وعدل الله ، وعلى أساس أن حريته ـ إرادته ـ جزء من حرية الله ومشيئته ، فى أن يكون الإنسان هو صورته ، وأن يكون الكون الذى خلقه محكمًا وعادلا وإنسانيا :

«أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره
فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا ، صاغه طينا
وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته
وجلاه ، وزينه ، فكان صنيعه الإنسان» . (ص ٧٤)

«بل كنت أحض على طاعة رب الحكام
برأ الله الدنيا إحكاما ونظاما
فلماذا اضطربت ، واختل الإحكام ؟
خلق الإنسان على صورته فى أحسن تقويم
فلماذا رد إلى درك الأنعام ؟» (١٧٩)

* * *

فماذا عن «السقطة التراجيدية» للبطل ، التى يقول **صلاح عبد الصبور** إنها «مسرحيته» ،[٤] ويقول إنه «على ذلك الأساس آثرت أكثر الأشكال المسرحية تقليدية ، وهو شكل التراجيديا اليونانية» ؟[٥] .

يتحدث صلاح هنا عن «الشكل» لا عن "رؤية الفلسفية التى حكمت الدراما وتجلت من خلالها . يتحدث عن «الحيلة الفنية» التى يلجأ إليها الكاتب الدرامى لكى يصنع حبكة تصلح لإقامة بناء درامى محكم . ومع ذلك فما أبعد «هامارتيا» الحلاج ، أو سقطته التراجيدية ، واستخدامها الفنى ، عن أصولها وأصول استخدامها وفقا للفلسفة الأرسطية وشراحها !

فى التقليد الأرسطى ، لا يكرر البطل «سقطته» مرتين . هى مرة واحدة يفعلها البطل ، دون وعى منه ـ غالبا ـ لجهل أو غضب أو عدم تبصر .. الخ يستقر بناء عليها مصيره .

أما الحلاج فإنه لا يكررها فحسب ، بل يرددها فى المرة الثانية بوعى كامل . وفيما يشبه «عدم شعور» مطلقا بأنها «سقطة» . وأنها نوع من الواجب الذى ينبغى عليه أن يقوم به . إنها «تحفته» الأولى التى أتحفه بها الله . فجعله واعيا وعارفا ومسئولا عن توصيل «النور» الذى حصل هو عليه ، أى معرفته ووعيه ، إلى الآخرين .

يتهمه الشرطى بالكفر :

«عين الكفر.. ويلك .. هذا القول لى . فاسمع
وان كنت سألقى الهول لو كشفت وجه السر..
أجل . لا ، بل ويلتى . جرجرت من زهوى إلى حتفى
ولكن . كيف .. هل أترك هذا اللفظ ملق فوق أثوابى ؟
إذن فاسمع . وقل فى الأمر ما ترضاه
لقد أحببت من أنصف
فأعطانى كما أعطيت . » (ص ٨١ ــ ٨٢)

ولكنه فى المرة الثانية يبوح بما هو أكثر من هذا القول الموجز «الرمزى» . الذى لم يصرح فيه بما كان نوع حبه . ولا نوع عطائه ، ولا ماهية ما حصل عليه . فى المرة الثانية يعلن ما هو أكثر خطورة ، فى كامل وعيه . مستهدفا إقناع الآخرين باتباع طريقه فى أثناء رده الطويل ــ فى المحاكمة ــ على سؤال القاضى أبى عمر الحمادى : من أنت ؟ وما خطبك ؟ . يقول :

« **... تعشقت حتى عشقت ، تخليت حتى رأيت**
رأيت حبيبى . وأتحفنى بكمال الجمال ، جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبة
وأفنيت نفسى فيه . » (ص ١٧٧ ــ١٧٨)

فاذا كان استخدام تكتيك السقطة التراجيدية دائما هو حيلة فنية لصياغة الحبكة وإحكامها ، لا لتحديد نوع الرؤية الفلسفية ــ التراجيدية ــ للدراما[٦] . فإن استخدام **صلاح عبد الصبور** لهذا التكنيك يتسق تماما مع رؤيته التراجيدية الفكرية المتكاملة : إن ما اعتبره البطل أولا «سقطة» يجب أن يعاقبه عليها محبوبه (ص ٨٥) ، يعود بعد أن اكتشف وحدة اختياره مع اختيار الله (المحبوب) فيرى نفس (السقطة) واجبا لا يعاقبه الله عليه ، بل يحوله من خلاله إلى «شهيد» وإلى «أسطورة . وحكمة وفكرة» ؛ إلى شجرة مثمرة ، وعطر منسكب ذائع الأريج . ودرة مكشوفة النور .

ولقد اكتشف **صلاح عبد الصبور** ــ منذ كتب **مأساة الحلاج** على الأقل ، أول ما كتبه وأذاعه للناس وللمسرح ــ اكتشف أن الكلمات التى تكتب للمسرح ينبغى أن تكتب بحيث تصلح لأن تصبح «أشياء» متجسدة على منصة العرض المسرحى . إما من خلال مصاحبتها لفعل معين يقوم به من سيلقى تلك الكلمات أثناء إلقائه لها ، وإما من خلال تكامل مثل هذا الفعل مع اكتمال الكلمات . والشخصية الإنسانية ذاتها واحدة من «الأفعال» التى تتكامل فى الدراما مع تكامل الكلمات التى تتكون منها المواقف وبقية الأفعال .

ولذلك نستطيع أن نرى فى مسرحيته الطويلة الثانية : «**ليلى والمجنون**» ــ التى كتبها بعد خمس سنوات من تأليف «**مأساة الحلاج**» ــ نستطيع أن نرى فى هذه المسرحية تأثير ذلك الاكتشاف القديم : اكتشاف تحول الكلمات فى الدراما المسرحية إلى أشياء . والطريقة الخاصة التى استخدم بها الشاعر اكتشافه .

فعلى عكس «**مأساة الحلاج**» ، تأتى «**ليلى والمجنون**» من زمن لا أثر فيه للأسطورة ولا للتاريخ القديم ، ولا يمكن فيه أن يظهر بطل من نوع ذلك الصوفى التواق إلى الاستشهاد حبا فى الله . المسافة الزمنية ــ والموضوعية ــ التى تفصلنا عن شخصيات مأساة الحلاج وعن موضوعها ، تتلاشى تماما فى «**ليلى والمجنون**» . والشخصيات ذات الدلالات «الذهنية» فى **مأساة الحلاج** ، تحل محلها شخصيات تستمد كل دلالاتها من الواقع نفسه ، الذى يعيشه من يقرأون المسرحية أو من سيشاهدونها على منصة العرض المسرحى .

ولذلك ، يقدم لنا الشاعر شخصياته وموضوعه وقضيته فى الفصل الأول من «**ليلى والمجنون**» تقديما يوحى بالمباشرة والموضوعية : شبان صحفيون من سنوات ما قبل يوليو **١٩٥٢** ، يعملون فى مجلة صغيرة بالقاهرة ، يتحاورون حول ما تطرحه الحياة فى مدينتهم العصرية على عقولهم التواقة إلى الحرية والعدل . والشئ الوحيد الذى يطلبه الشاعر على أحد جدران القاعة (منصة العرض) هو لوحة «**دون كيشوت**» **لدومييه** ؛ إنه الشئ الوحيد الذى **يحمل دلالة** «**مسبقة**» ، **تشير إلى معنى الفارس الذى عاش فى عصر يسخر من الفروسية والنبل ، ويحلم بأن يكون وحده فى هذا العالم ، ميزانا ومبشرا للنبالة والعدل ، ولكن ضرباته كلها لا تصيب إلا أعداء وهميين ، ولا تنقذ سوى ضحايا وهميين أيضا** .

والحوار فى الصفحات الأولى لا يقول لنا إلا أن زملاء العمل هؤلاء مع إجماعهم على رفض الواقع الظالم والفاسد الذى يظللهم ، فإنهم مختلفون اختلافا شاسعا حول الأسلوب الواجب أتباعه للتعامل مع هذا الواقع : حسان يفضل التعامل بالعنف ، يحمل قلما فى جيب ومسدسا فى الجيب الآخر ، وزياد لا يعرف بالتحديد طريقة يفضلها فى معاملة ذلك الواقع ولكنه يستطيع أن يتفكه بانحطاط العالم ، وبحيرته هو نفسه ، وبخلافات زملائه ؛ وسعيد شاعر يفضل أن يحاور العالم ، ويحاور زملاءه وأعداءه ونفسه ــ بالكلمات ، عساه يخرج من الحوار بما يحدد المواقف ، وبما يحدد أفضل الأساليب لمواجهة عالم يحكمه الزيف والاستغلال والقهر والتجهيل . ولن تخدعنا هذه البساطة ــ فى تقديم الشاعر لشخصياته وموضوعه ــ طويلا ؛ فسرعان ما سيقترح «الأستاذ» ــ وقد يكون هو رئيس تحرير المجلة ــ أن يمثلوا جميعا مسرحية «**مجنون ليلى**» **لأحمد شوقى** ، حتى يشتركوا بوعى فى عمل جماعى واحد ــ موضوعه هو الحب ــ عسى هذه المشاركة أن تقرب بينهم ، وتسمح لكل منهم أن يكتشف الآخرين ، ويكتشف ذاته :

«ستغنى مجموعتنا كى نتعارف
إذ تندمج الأصوات وتتآلف
نلقى عن أوجهنا أقنعة العمل المعقودة
ونعود إلى بشريتنا المفقودة» . (٢٠)[٦]

ومع توزيع الادوار، تبدأ شخصيات «**ليلى والمجنون**» فى اكتساب بعدها الثانى، وفى «تقمص» حقيقتها. فالصورة الأولى التى تجلت بها، لم تكن سوى سطح حقيقتها؛ وسيشرع عمق تلك الحقيقة فى التجلى، مع تقمص شخصيات المسرحية القديمة.

يمنح «الأستاذ» سعيدا دور «المجنون»، دون أن يبرر ذلك، ولكنه يبرر منح حسان دور «ورد» الذى سيتزوج ليلى العامرية حبيبة المجنون، بأنه:

«.. فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس
وهو فدائى حتى فى الحب.»

أما ليلى فيمنح الأستاذ دورها لسميتها «ليلى» أيضا، الصحفية فى المجلة، التى تحتج بأنها «لا أعرف نفسى بعد»، فى حين يرى الأستاذ أنها حقا «ليلى»: «روح ضائعة بين الواقع والحلم». وفى نهاية هذا المشهد الأول، الذى وضعت فيه البذور الأولى للتطورات والاكتشافات التالية - يقرر «الأستاذ» أن يكتب «فى الحب» رسالته التى يعتقد أنها كفيلة بحل مشاكل الواقع كله، فى حين يوصيه تلميذه - المؤمن بالعنف - بأن يكتب «فى البغضاء».

الكلمات هنا، التى تبدو هادئة، والتى تلقى كأنما دون تدبر، هى التى ستتحول إلى الأفعال الرئيسية فى المسرحية فيما بعد، وهى التى ستتكشف عن «الملامح» الرئيسية للشخصيات الدرامية، وعن المواجهة الدرامية المحورية فى المسرحية كلها. وستظل لوحة **دوميه - عن دون كيشوت -** فى مكانها فى المشهد الثانى، تظلل الكلمات والأفعال والشخصيات جميعها، ولكن سيضاف الشئ الرئيسى الجديد، مع بداية «تجارب» التمثيل، بين سعيد (فى دور المجنون) وليلى (فى دور ليلى)، إذ سيتقمص كل منهما دوره التمثيلى، لكى يكشف كل منهما حقيقته. ولن يكون المجنون (قيس بن الملوح فى مسرحية **أحمد شوقى**) هو تلك الشخصية المسرحية القديمة، وإنما سيكون هو البعد الرمزى لحقيقة سعيد شاعرنا الثورى الحالم بالحرية وبالحب فى عصرنا الحديث، كما أن ليلى العامرية، التى قهرتها قوانين عصرها الأخلاقية فى مسرحية **أحمد شوقى**، لن تكون هى تلك الشخصية صاحبة الإرادة القوية والامتثال العظيم فى المسرحية القديمة، بل ستكون «ليلى» الصحفية التى تكتشف - بالحب - ما تحتاج إليه: الإخصاب والامتزاج بمن يمنح حياتها معنى ويضمن لها الاستمرار، ولكنها كذلك لا تستطيع أن تميز بين من يفضى بحياتها إلى الانهيار أو يمنحها التجدد.

يختار **صلاح عبد الصبور** من مسرحية **أحمد شوقى**، مشهدا من الفصل الثالث يلتقى فيه المجنون بليلى فى بلاد زوجها لأول مرة بعد أن تكون قد تزوجت - بإرادتها - حتى لا تفضح أباها. ويختار صلاح، الأبيات التى تعبر عن فرحها بالعثور على «مجنونها»، وعن غربتهما المشتركة، فى أرض لا يشعران بالانتماء إليها:

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض ثقيف نحن مغتربان

وليلى العصرية تتقن دورها منذ المرة الأولى لإلقائها الأبيات؛ فهى تعبر عن نفسها حقا من خلال التمثيل.

أما سعيد، فإنه لا يستطيع أن يؤدى دوره بإتقان إلا بعد أن يكشف له أستاذه لا حقيقة معنى الكلمات بل حقيقة ما ينبغى أن يكون عليه (شعور سعيد) إزاء ليلى.

«ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات
إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها.
تخرج منها امرأة طفلة
متسربلة بالشهوة والصمت
تتبعك إلى جزر الحب الملعون
الجزر المتوحدة على أطراف الكون المنسية
أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنية
فى تابوت اللذة والموت.» (ص ٣٣)

عندئذ ينطلق سعيد فى أدائه على أحسن ما يكون، إحساسا وانفعالا. فالأستاذ لم يكن - فى نظر سعيد - يتحدث عن ليلى العامرية ولا عن مشاعر المجنون القديم، بل عنه هو، وعن ليلاه العصرية.

هنا تتجسد «الشخصيات» والكلمات التى أخذت من المسرحية القديمة، لتصبح رموزا للمسرحية - وللشخصيات الدرامية - الجديدة؛ تصبح الشخصيات القديمة وكلماتها بعدا ثانيا - أكثر امتلاء بالحقيقة ودلالة عليها - للشخصيات الجديدة بسطحها العادى الهادئ الذى تقدمت به فى البداية. ينطلق سعيد فى ندائه لليلى - النداء الذى لم يكن قدا استطاع أن يوجهه إليها باعتباره «سعيدا» وباعتبارها زميلته الصحفية، وتحل عقدة لسانه وتردده بين الحلم والفعل:

تعالى نعش باليلى فى ظل قفرة
من البيد لم تنقل بها قدمان.. الخ

إنه يعرف، كما سيقول لليلى بعد ذلك، أن حلم الحب هو «الممكن» التحقيق، أما حلم الحرية فهو الحلم المستحيل:

«إنى اتعلق من رسغى فى حبلين
الحبلان صليبى وقيامة روحى
الحرية والحب
والحرية برق قد لا يتفتق عنه غيم الأيام الجهمة
برق قد لا تبصره عيناى، وعينا جيلى المتعب
لكن الحب يلوح قريبا منى.» (ص ٤٣)

وليلى تدرك أنه حينما يمثل دور المجنون فإنه يناديها هى، لا ينادى «**ليلى العامرية**»

«شهران من التدريب

رجرجه فى صوتك حين تناديني
كى أتبعك وأترك ماضىَّ كما تترك لؤلؤة علبتها السوداء
كى تبرز للنور وللشمس . »

لم يكن ذلك «التدريب» مسرحا داخل المسرح على طريقة بيرانديللو ، حيث يكتشف «الجمهور» الحقيقة من خلال المقارنة بين ما يجرى فى المستوى «الحقيقى» ، وهو المسرح الأول ، وما يجرى فى المستوى «التمثيلى» وهو المسرح الثانى ، بل كان «التدريب» فى ليلى والمجنون على هذا المشهد المنتقى من مسرحية أحمد شوقى «دراما داخل الدراما» . حيث المستوى الثانى ـ أى مشهد أحمد شوقى ـ هو الأكثر حقيقية وغوصا فى حقيقة مشاعر شخصيات المستوى الأول ، أى مأساة سعيد وليلى ، فى دراما صلاح عبد الصبور . وسعيد وليلى هما اللذان سيكتشفان الحقيقة قبل أن نكتشفها نحن ، بل إن الدراما «الداخلية» جاءت ممن أجلها ، لكى يكتشفا من خلالها حقيقتهما وحقيقة وضعهما المأساوى ، ولم تأت من أجلنا نحن . لقد تخلص صلاح عبد الصبور فى استخدامه لمشهد أحمد شوقى من جزء كبير من المشهد الأصلى ،[7] لكى ينطلق مباشرة بنداء سعيد إلى ليلى أن تتبعه لكى ينجوا بالحب من عصرهما المظلم ، ذلك النداء الذى يطلقه سعيد ـ فى التدريب ـ بعد أن تناديه ليلى نداءها الذى يكشف فرحتها بوجوده إلى جانبها ، واستعدادها لأن تعيد أيامها الخوالى .

ولكن هذا المشهد الأصلى ذاته ، يعود ـ فى المنظر الثانى من الفصل الثالث ـ لكى يستخدمه صلاح بتسلسله الأصلى ، وفقا للحاجة النفسية لشخصياته ، وللموقف الذى وصلت إليه هذه الشخصيات ، بعد أن تكون ليلى «العصرية» قد سلمت نفسها ـ فى بحثها الأعمى عن الإخصاب والحب للخائن حسام وبعد أن يكون سعيد قد انهار معنويا لدى اكتشافه لهذا الانتهاك الذى يرتبط فى ذهنه بانتهاك أمه فى الماضى ، وانتهاك مدينته (وطنه) فى الحاضر . إنهما يتذكران بعد كل ذلك ، ومع إفاقة سعيد من إغمائه ، ما كان «التدريب» قد أوصلهما إلى اكتشافه ، ويستعيدان ذلك الاكتشاف . ولكن تكرار المشهد بينهما ـ فى هذا الموقف ـ لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذى يربطهما ، بل يهدف إلى المعنى الذى يقف عنده . «الاقتباس» فى آخر سطرين من سطور أحمد شوقى ، على لسان ليلى :

أأدركت أن السهم ياقيس واحد
وأنا كلينا للهوى غرضان ؟ (١٠٥ ـ ١٠٦)

فقد كان سعيد يرى أن ليلى وحدها التى انتهكت ، وأنها هى المسئولة وحدها عن تسليم نفسها للخائن ، إذ لم تفرق بينه وبين حبيبها العاجز عن البطولة ، وعن أن يأخذها ، ويحررها ويمنحها المعنى الذى تريده :

«سعيد إنى أتفتح لك ، لاجسمى
بل كل مغاور روحى وكهوف المنسية
سعيد
هل تأخذنى يوما ما ؟ » (ص ١٠٢)

فيرد عليها :

«مدن كمدينتنا المفتوحة
لاتحمى ورد حدائقها من نقر الغربان
أو من قبلات الطل الهيمان)
أبيات من شعرى . » (١٠٣)

ثم يسترجع تذكاراته السوداء ، ويتمنى لو يستطيع حذف أو استبقاء ما يشاء من هذه الذكريات ، وعلى قمتها لحظة أن كانت ليلاه تناديه «أحق حبيب القلب أنت بجانبى» .. كانت لحظتها هى ذروة الحقيقة ، والامتزاج ، والتوحد ، وتوهم النجاة بالحب من عصر تحريم الحرية والعدل . ولكنه عجز عن تحقيق الحب ، بعد أن تخلى عن السعى إلى الحرية ففقدهما جميعا ؛ لأن ليلى كانت فى ذات الوقت ، الحبيبة والمدنية معا ، فيهما سويا ـ دون فصل بينهما ، ودون غيرهما ـ كان يكمن وعده ، وشوقه ، بالحب والحرية .

ولكن المؤلف يمضى إلى استكمال بناء «رمزه» المكون من «ليلى» ـ المدينة ـ سعيد» إلى ذروته المأساوية ؛ ففى لحظة اكتشاف أن «السهم واحد» ، وأن ما انتهك ليلى فأفقدها ـ كامرأة ـ العذرية والطهارة ، وأفقدها ـ كمدينة ـ الحرية والعزة ، كان قد سبق فانتهك سعيدا وأفقده ـ كرجل ـ القدرة على الحب ، وأفقده ـ كثورى ـ القدرة على الفعل . وفى هذه اللحظة يدخل حسام ـ منتهك ليلى ـ الخائن ، ورمز «السهم الواحد» لكى يحاول طرد سعيد الذى يحاول قتله وهو نفسه يوشك على الانهيار . ثم نسمع صوت «بائع جرائد» يعلن احتراق القاهرة . (١٠٩) .

ولا يكتمل هذا المعنى إلا فى المشهد التالى ، بحديث الأستاذ مع زياد ، إذ يتكاشفان فيعلنان أنهما فى ليلة الجريمة ، كان أولهما يداعب أطفاله ، وكان الثانى فى مبغى أو خمارة ، فيكون حكم الأستاذ على الجيل كله بالإدانة والبوار وعبث السعى . وهنا تتوحد ليلى ـ للمرة الأخيرة ـ دون حضورها ـ مع المدينة :

«ولماذا نتجمع ، نتفرق
نتأمل أو نبكى ، نضحك أو نتحذلق
نصرخ وندخن
نتهلل ونئن
ما دمنا أغفينا ذات مساء
وتركنا حبة أعيننا فى كنف الغرباء
ممن زعموها ابنتهم
وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة فى فرشتها الخضراء . » (ص ١١٤ ـ ١١٥) .

أما سعيد ، الذى يملك النصف الثانى من المأساة ، والذى كان قد قنع منذ البداية بدور المعمدان المبشر بمجئ الشاعر الذى «يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف» ، والذى كان قد امتزج اكتشافه للحب بينه وبين ليلى باكتشافه لعجزه عن أخذها ، وعجز كلماته عن تحرير المدينة :

«لا أنوى أن أنساها

بل أنوى أن أحياها مثل حياتى للمستقبل
مثل حياتى للحرية والعدل
مثل حياتى للحلم
حلم لا أقدر أن أتملكه ، لكنى أقدر أن أتمناه . »
(ص ٧٨) .

أما سعيد ، فيخرج من دور المجنون ـ العاشق (حقيقته الأولى) ، ويتقمص المستوى الثانى من حقيقته (المبشر بمجئ القادر على الحلم وعلى تحقيق الحلم فى آن معا) ويكتفى بأن يكمل اليه رسالته :

«يا سيدنا القادم من بعدى
أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم
.....
نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة
فالصبر تبدد
واليأس تمدد
إما أن تدركنا الآن
أو لن تدركنا بعد
حاشية : لا تنسى أن تحمل سيفك ! » (ص ١٢٤ ـ ١٢٥)

وقد يكون من «الظلم النقدى» لهذه المأساة العصرية أن يتركز الحديث عن بنائها الرمزى ـ الذى أقيم لكى تنسج منه خيوط المأساة ـ على جزيئات رموز المجنون وليلاه الحديثين ؛ فالبناء الرمزى ـ التراجيدى للدراما كلها ، لا يكتمل إلا من خلال نسج دقيق لبقية الشخصيات والمواقف ، التى تحصل هى الأخرى على نصيبها من العمق الدرامى ؛ وهو العمق الذى لا يتحقق عند **صلاح عبد الصبور** إلا بالرموز ذات الإيحاء المأساوى ، أو الرموز التى تنسج جوهر التراجيديا بوجه خاص .

إن زيادا المتوسط بين عنف حسان وشاعرية سعيد . وبين ما فى الأول من حسم وما فى الثانى من تردد ، يصبح أيضا هو «زياد» راوية المجنون ؛ ويتكفل زياد الحقيق بالكشف عن دلالات دوره الذى سيرسم له مأساته «الواقعية» الهادئة فى النهاية .

«لا أعرف يا أستاذى كيف أحلق فوق المأساة
والمأساة ردائى ، وشم فوق جبينى ، قيد فى قدمى . »
(ص ١١٦)

وحسان ، الذى كان يمكن أن يكون هو يوحنا المعمدان النارى ، لو أن سعيدا كان هو المخلص ، يفقد أهميته بعد أن عجز عن قتل الخائن (حسام) ولا تكون «معمدانيته» حقيقة ، وإن كان قد تحول إلى نذير بالكارثة .

ولكن البناء المسرحى لا يكتمل لمجرد دقة المؤلف فى رسم شخصياته بأبعادها المترابكة ؛ فالفعل العام للدراما يحتاج أيضا إلى الاكتمال ، والمناخ الذى تتحرك فيه الشخصيات والأحداث لا بد من تداخله مع ما يتحرك فيه . ولعل المشهد الثانى من الفصل الثانى ـ مشهد الحانة ـ حيث يخرج الأبطال للمرة الأولى والأخيرة خارج نطاق الحجرات المغلقة ، هو أبرز مثال على استخدام **صلاح عبد الصبور** الرمزى لكل عناصر التكوين فى مسرحه . فى بداية المشهد يستخدم سعيد بيت إليوت المشهور : النسوة يتحدثن ، يرحن يجئن ، يذكرن مايكل أنجلو ، ويفسره التفسير الصحيح الذى يدل على زيف العصر ، وزيف المدينة . وقد كان سعيد نفسه يرفض هذا الزيف .

ولكن البعد الحقيقى لوجود هؤلاء «الثوار» الحالمين الثلاثة ، حسان وسعيد وزياد ـ فى هذه الحانة ، لا يتجلى إلا من خلال حوارهم حول قضيتهم من ناحية ، ثم من خلال الأغنية التى يرددها المغنى المخمور مرتين على طول المشهد :

«والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يامصر
وابنى لى فيكى جنينة فوق الجنينة قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هنية للى يسكنها
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى ! ! »

يكتسب هذا «الموال» الشعبى معنى خالص الجدة ـ معنى رمزيا ـ بالموقف الذى وضعه فيه **صلاح عبد الصبور** : موقف حوار الفرسان المحزونين ، الثوريين العجزة عن الفعل ـ حول عجزهم بالذات ، وحول حادثة خيانة صاحبهم لهم ، وابتداء الإشارة إلى امتلاك ليلى ، رمز المدينة (مصر) وانتهاكها . إن عاشق المدينة لن يحاول أن يكون عاشقها الوحيد ، بل سيأتى بمناد ينادى ، «دى مصر جنة هنية للى يسكنها» ، كأنه يدعو آخرين لمشاركته حبيبته ؛ وهم آخرون مجهولون ، باسم الموصول (العامى : اللى ـ الذى) الذى لا يدل على أحد بعينه ، وإنما يدل على أى واحد ، أى واحد «يسكنها» ، سعيدا كان أم حساما !

* * *

فى **مأساة الحلاج** «**أقام صلاح عبد الصبور**» تراجيديته الحديثة فى إطار من تاريخ أمته الروحى وثقافتها الموروثة ، واستمد رموزه من ذلك التاريخ وتلك الثقافة ، ونسج الرموز التراثية مع إطار التاريخ الروحى والثقافى لكى يصنع التراجيديا . وفى «**ليلى والمجنون**» أقام تراجيديته الحديثة الثانية ، فى إطار من تاريخ أمته السياسى الحديث وثقافتها المعاصرة ، واستمد رموزه أيضا من التاريخ نفسه ومن الثقافة ذاتها ، لكى يصنع التراجيديا كذلك . كانت التراجيديا الأولى تراجيديا استشهاد وتحقق ، وكانت الثانية تراجيديا انتحار معنوى وإحباط .

ولكن الدرامتين تأتيان لتحقيق نوع واحد من الاستبصار : قدرة إنسان هذا التاريخ وتلك الثقافة ، على خوض معاناة مأساوية نبيلة يصدر عنها ـ سواء استشهد بطلها أم انتحر معنويا ـ ذلك الإشعاع من النور التراجيدى الجليل ، الذى يضئ ركنا من ثقافة الأمة ، تمجد فيه كرامة الإنسان وكبرياؤه .

• هوامش :

(١) مأساة الحلاج ـ الطبعة الأولى ـ ديسمبر ١٩٦٥ ، دار الآداب ، بيروت . وستعود إلى هذه الطبعة إشارتنا التالية لنص المسرحية .

(٢) أنظر : G. Steiner; The Death of Tragedy, pp. 128-129 p. 293

وأنظر أيضا كلماته عن إبسن : «لقد كان عليه أن يخلق لمسرحياته سياقا من المعنى الإيديولوجي (ميثولوجيا مؤثرة) ، وكان عليه أن يبتكر الرموز والمبتكرات المسرحية التى يستطيع بها أن يوصل معناه لمتفرجين تم إفسادهم على يد الفضائل السهلة لمنصة المسرح الواقعى . لقد كان (إبسن) فى وضع الكاتب الذى يبتكر لغة جديدة ، فكان عليه حينذاك أن يعلمها لقرائه» p. 293

وراجع أيضا : European Theories of the Drama (1961), p. 403.

فى حديثه عن فرديناند برونتيير : «إن فكرة أن التراجيديا لابد أن تقدم صراعا من نوع ما ، لفكرة قديمة منذ أرسطو ... ولكن برونتيير يمضى إلى أبعد مما وصل أرسطو وهيجل ويتجاوزهما . إنه يخضع فكرة الصراع لفكرة الاختيار الإرادى الحر» .

(٣) انظر :

Henry Arther Jones; Introduction to Bruntier's Law of the Drama - in European Theories of The Drama, pp. 460 - 470.

وانظر أيضا مقدمة برونتيير لكتاب «حوليات المسرح» فى المصدر ذاته ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩ .

(٤) ، (٥) صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ص ١١٨ ـ الطبعة الأولى ١٩٦٩ .

(٦) إن اندفاع أوديب ، أو أورست ، وصلابة أنتيجونى فى مواجهة تصلب كريون ، كما أن اندفاع ماكبث عطيل ، وفقدان هاملت لحذره بعد طول تردد ، هى سقطات هؤلاء الأبطال التراجيديين ، ولكن شتان بين الرؤية التى يعبر عنها وينقلها الأبطال اليونانيون ، والرؤية التى تتجلى من خلال أبطال شيكسبير .

(٧) الإشارة إلى الصفحات من مسرحية «ليلى والمجنون» ، الطبعة الثانية ، دار الشروق ، ١٩٨١ ، وسترجع إشاراتنا التالية لنص المسرحية لهذه الطبعة .

(٨) ففيما بين قول ليلى : أحق حبيب القلب ... إلخ
إلى أن يقول قيس : تعالىْ نعش ياليل ... إلخ
هناك حوار مهم بينهما ، تجاهله صلاح عبد الصبور فى هذا المشهد ، ولكنه سيعود لاستخدام ما اختزله ، فى الموضع المناسب له دراميا فى مسرحيته ، بين سعيد وليلى ، فى المنظر الثانى من الفصل الثالث ، كما سنتبين بعد قليل .

فى قصيدتى «الظل والصليب» كان همى أن أتحدث عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم ، ويخشون من التجربة . فيموتون قبل أن يعرفوا الموت . كنت أتحدث عن موت الأحياء فى جبنهم وسأمهم ولا مبالاتهم . كنت أتحدث عن المجتمع «التافه» وأريد أن أشير إلى علة تفاهته .

حياتى فى الشعر

استلهام التراث الشعبى والأسطورى

فى مسرح صلاح عبد الصبور



عصام بهى

ظاهرة الاستعانة بالتراث الشعبى والأسطورى من الظواهر اللافتة فى إبداعنا الأدبى والفنى. لا لأنها ظاهرة جديدة كل الجدة على هذا الإبداع. ولكن لأنها أصبحت تتم فى إطار من الوعى الفنى والفكرى الذى لا يمكن إنكاره. ولقد كان هذا الوعى ثمرة من ثمار الإيمان بالفكر الديمقراطى الحر عند جيل الرواد[1]. من جهة؛ ثم هو - من جهة أخرى - ثمرة من ثمار الإعجاب بالإبداع الغربى. الذى تبنى الأسطورة والتراث الشعبى منذ بواكير إنتاجه؛ فقد تبناهما عند اليونان. فالكلاسيين الفرنسيين. ومازال كذلك حتى الآن. ومن جهة ثالثة كان هذا الوعى وراء كل محاولة لإبداع أدب وفن قوميين. فى مواجهة التيارات الأجنبية الوافدة.

- ١ -

ولقد حاول المسرح العربى الاستعانة بالتراث الشعبى فى مرحلة باكرة من تاريخه؛ فبعد أن بدأ **مارون النقاش بموليير**. ثنى «بألف ليلة وليلة» فى مسرحية «**أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد**»[2]. هذا فى حين بدأ **أبو خليل القبانى** من «ألف ليلة» مباشرة. فاستخرج منها موضوعات لثلاث من مسرحياته[3]. كما كتب عن «**عنترة**» السيرة الشعبية. الذى كتب عنه شوقى فيما بعد وكذلك كتب آخرون عن موضوع **النعمان بن المنذر** ويومى بؤسه ونعميه. وعن حياة **امرئ القيس**. وحياة **المهلهل سيد بنى ربيعة**. وعن **حرب البسوس**. إلى غير ذلك من الموضوعات التى يغلب عليها الطابع الشعبى الواضح.

وإذا كنا قد درجنا على التأريخ للمسرح الشعرى بداية من شوقى. فإن **شوقى** قد التفت إلى بعض ما فى هذا التراث من قيمة. ولكن دون أن ينظر إلى شعبية هذه الموضوعات التى اختارها. فلقد كتب شوقى عن «**المجنون**» وعن «**عنترة**»؛ لأن سيرتيهما مبثوثة فى كتب الأدب. ولأنه وجد فى هذه المرويات ما يرضى ذوقه وفكره. وبالرغم من هذا لا نكاد نشك فى أن **أحمد شوقى** لم يقتنع تماما بتاريخية حكاية المجنون كما هى مروية فى كتب التراث. كما لا نشك أيضا فى أنه أفاد - على نحو ما - مما كان يروى على ألسنة الشعب من سيرة عنترة فى مسرحيته.

واللافت أيضا أن مسرح شوقى التاريخى يفيد من بعض الروايات الشعبية التى تسللت إلى الروايات التاريخية، كما فعل فى موضوع «**قمبيز**» بخاصة[4].

وشوقى حين أدخل هذه الموضوعات إلى المسرح لم يضف إليها كثيرا؛ **فقد ظل «شديد الارتباط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه القصة أو تلك، حتى إن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلا بالقياس إلى معطياتها المباشرة»**[5]. وذلك أن **أحمد شوقى**

كان - فى الواقع - يحاول إرساء فن جديد وافد ، هو فن الكتابة المسرحية الشعرية . وإبراز وجوه من التراث كان يرى فى إبرازها قيمة فنية وفكرية .

وفى هذا الإطار نفسه بدأ **عزيز أباظة** الكتابة للمسرح بمسرحية عن «**قيس ولبنى**» ، **وفيها ظل عزيز أباظة مرتبطا بالحكاية التراثية ارتباطا انتهى به إلى إهدار الحكاية نفسها ، وإهدار القواعد المسرحية والقيمة الفكرية معا** .

ولكن عزيز أباظة ما لبث أن استدرك على نفسه فجاءت مسرحيته عن «**شهريار**» معبرة عن مرحلة جديدة فى الاستعانة بالتراث الشعبى ، فالتفت إلى **أن** «**الحكاية**» **ليست الهدف من العودة إلى التراث . ولكن الهدف الأساس هو التفاعل «مع هذا التراث وربطه بهموم الشاعر وعصره** . ولم يكن عزيز أباظة هو من بدأ هذا الطريق بطبيعة الحال ؛ إذ كان قد سبقه إليه عميد كتابنا المسرحيين ، **توفيق الحكيم** ، بمسرحياته عن «**شهر زاد**» و«**أهل الكهف**» وغيرهما .

وعلى هذا الطريق - طريق الاستعانة الواعية بالتراث - سار كثيرون ممن جاءوا بعد الحكيم ، **مثل باكثير والشرقاوى وصلاح عبد الصبور وألفريد فرج** وغيرهم .

عند هؤلاء الكتاب لم يعد الهمُّ الأول - كما أشرت - سرد الحكاية «كما حدثت أو - بالأحرى - كما يرويها التراث ، بل صارت الحكاية عندهم ترد إلى عناصرها ، وكثيرا ما تضاف إليها عناصر جديدة تتواصل مع العناصر التقليدية ، ثم يعاد تركيبها جميعا فى شكل يشع ضوءا جديدا على الحكاية نفسها ، فإذا هى قد تحولت إلى شكل جديد ومغزى جديد ، نابعين من الرؤية الفنية والفكرية للكاتب ؛ تلك الرؤية التى تعتمد على ثقافته وعلى قدرته على تحليل مجتمعه والكشف عما فى هذا المجتمع من مشاكل إنسانية أو سياسية أو اجتماعية .

لقد انتقلت الاستعانة بالتراث الشعبى عند هؤلاء الكتاب من مرحلة «**الاحتذاء**» الكامل ، أو شبه الكامل ، للتراث ، إلى «**استلهام**» واعٍ لهذا التراث ، ينتقى من عناصره بمقدار ما يضيف إليه .

وكان هذا نتيجة طبيعية للاحتكاك بالثقافات الأجنبية فى منابعها الأصلية ، ونتيجة للشعور المتزايد بالذات القومية ، والحاجة إلى الخروج على الأشكال المتوارثة للأدب - أو التجديد فيها على الأقل - باللجوء إلى أشكال جديدة ، مجتلبة ، ومضامين جديدة مبتكرة .

وحوالى هذه الفترة - التى بدأ فيها **توفيق الحكيم** فى الإنتاج - كان هناك وعى جديد بالتراث الشعبى والأسطورى يخرج إلى الوجود . لقد أصبح **ينظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية للشعب ، ويمثل خصائصه النفسية ، وأصالته فى مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة** .

- ٢ -

ودخل **صلاح عبد الصبور** إلى ساحة الإبداع الشعرى مسلحاً بقراءته للتراث العربى ، الشعرى والنثرى ، وقراءته للتراث الشعبى - وبخاصة «**ألف ليلة وليلة**» ، على ما سنرى ، ثم متابعته لأعمال الرواد المسرحيين من **شوقى إلى الحكيم** ومن تلاهما ، وكذلك اتصاله بالنتاج الإبداعى الأجنبى ، الشعرى والمسرحى . **وقد تفاعلت كل هذه الروافد الثقافية فى نفسه ، فكانت - حين دخل إلى المسرح - جزءًا حيويا من تكوينه الفكرى والفنى** .

ولقد كان جزء لا بأس به من نتاج صلاح عبد الصبور الشعرى إرهاصا - لا يكذب - بتحوله إلى المسرح . ذلك أن «**القصيدة الدرامية**» ، بأصواتها المتعددة المتحاورة والمتصارعة ، وموضوعيتها ، وتجسيدها للمواقف والأفكار[٦] **- تشكل جانبا كبيرا من شعر صلاح عبد الصبور . وتشير إلى طبيعية تحوله إلى النتاج المسرحى فيما بعد** .

- ٣ -

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور يصر على أنه دخل إلى المسرح من باب الأدب[٧] ، فإن المتتبع لأعماله يجده يحقق تصوراً متقدما ومتكاملا لفن المسرح ، يجعل من أعماله علامة بارزة على طريق المسرح الشعرى العربى ، تجاوز فيها كل ما سبق من نتاج فى هذا الحقل الفنى . هذا التصور هو الذى جعله لا يقع أسيراً لموضوعاته فيتنازل عن مطالب الفن المسرحى ، ولا يقع أسيراً لمطالب الفن المسرحى فيقهر موضوعه على التلاؤم مع الشكل المسرحى . لقد ترك **صلاح عبد الصبور** لموضوعاته حرية الحركة داخل الشكل المسرحى ، **كما جعل من الشكل المسرحى إطاراً مرناً يتشكل مع تشكل الموضوع على مدى المسرحية** ، شيئا فشيئا ، حتى يكتملا معا . إن الشكل عنده لا ينفصل عن الموضوع ، بل هما - فى الواقع - شئ واحد ؛ فلا يستطيع أحد أن يتصور أحدهما دون الآخر . ولعل هذا ما جعله لا يقف عند حدود شكل مسرحى واحد فى مسرحياته جميعا ، بل إنه يكاد يكون قد جرب شكلا مسرحيا جديداً فى كل عمل من أعماله .

- ٤ -

هذا التعامل الحرّ مع الشكل المسرحى كان رائد **صلاح عبد الصبور** أيضا فى التعامل مع التراث الشعبى والأسطورى الذى استلهمه فى أعماله . ففى عملين من أعماله التى استوحى فيها عناصر من التراث الشعبى ، وأعنى «**الأميرة تنتظر**» و«**بعد أن يموت الملك**» ، لا يقف الشاعر عند حدود سرد حكاية واحدة بعينها ، أو عند استخدام عنصر بعينه من عناصر الحكايات أو العناصر الشعبية ، بل يجد نفسه فى موقف فكرى وفنى ، يدفع هذه الحكاية أو تلك ، أو هذا العنصر أو ذاك من حكاية شعبية أو أسطورة ، إلى أن يقفز إلى دائرة وعيه الفنى ، استجابة لهذا الموقف . **وحين يستدعى موقف الفنان الموضوع الذى يمكن أن يجسده فنياً استدعاء تلقائياً فإن الفنان عندئذ يكون قد قطع نصف الطريق للتعبير عن ذاته وعن موقفه تعبيراً صادقا وحيا** ، كما يكون - فى الوقت نفسه - قد طوى أكثر الطريق لتذليل موضوعه للشكل الفنى الذى يبدع فيه .

وفي مسرحية **«الأميرة تنتظر»** يستدعي موقف الشاعر حكاية عربية قديمة . وعنصراً من حكاية في **«ألف ليلة ...»** وشخصيتين منها أيضا . في حين يستدعي الموقف في **«بعد أن يموت الملك»** عناصر من ألف ليلة . ومن أسطورة **«ميدوزا»** اليونانية . ومن أسطورة **«جلجامش»** البابلية . وغيرها من العناصر الشعبية والأسطورية . وهذه العناصر - في كلتا المسرحيتين - تتفاعل فيما بينها تفاعلا إيجابيا تنشأ عنه حكاية جديدة خاصة بالشاعر نفسه . بحيث لا يشعر المرء بغرابة أي عنصر منها داخل السياق البنائي والرمزي للعمل المسرحي .

أما مسرحية **«ليلى والمجنون»** . التي استلهم فيها **صلاح عبد الصبور** حكاية موحدة هي حكاية مجنون بني عامر العربية القديمة . كما استلهم مسرحية شوقي **«مجنون ليلى»** . فقد آثر لها الشاعر أسلوبا مختلفا في الأداء الفني . **إذ جعل من الحكاية المروية ومن مسرحية شوقي معا خلفيتين لحدث يجري في مصر قبيل قيام الثورة . على نحو أتاح له البعد الكافي عن الحكاية التراثية . حتى لا يقع في أسرها وفي محاذير التكرار الفني أو الفكري** . ولكن هذا المنهج في الاستلهام - الذي يمكن أن نطلق عليه اسم منهج **«التوازي»** أتاح للشاعر أيضا أن يخلق العلاقة الجدلية المطلوبة بين التراث والإبداع الجديد ؛ فلابد لكي نفهم كل أبعاد المسرحية أن نعود إلى هذا التراث . وأن نوازن بين الرموز المتقابلة فيها . ولو أننا عدنا بعد قراءة المسرحية وفهمها إلى هذا التراث نفسه . في قراءة تستضيء بالمسرحية . لوجدنا فيه أغوارا أعمق مما درجنا على رؤيتها فيه ؛ ذلك أن الشاعر قد استطاع - من خلال هذه المادة التراثية - أن يناقش واقعه وقضاياه . فأضاف إليها بذلك أبعاداً جديدة .

- ٥ -

وسوف اكتفي هنا بتحليل لمسرحية **«الأميرة تنتظر»** ؛ لأنها - في رأيي - تمثل كل الخصائص الفنية والفكرية لمسرح صلاح عبد الصبور ؛ كما أنها تمثل نموذجا يحتذى في استلهام التراث الشعبي والأسطوري .

وتدور المسرحية حول أميرة خدعها أحد حراس والدها عن نفسها أولا . ثم زين لها أن تتيح له سرقة خاتم الملك وقتل الملك . وأن تدافع عن اعتلائه العرش . وقد كان جزاء الأميرة من هذا الحارس - الملك عن هذا كله النفي خارج القصر والمدينة كلها . وتعيش الأميرة مع وصيفات ثلاث لها تحت سقف كوخ في غابة السرو . تجتر معهن آلام الماضي وندم الحاضر وأشواق المستقبل ؛ فهن يتمثلن في كل مساء ما جرى في تلك الليلة المشئومة . ليلة قتل الملك . وقد ظل الحال على هذا حتى جاءت الليلة الموعودة . ليلة عودة السمندل - الحارس المغتصب - ليعود بها إلى المدينة لكي تقيم له شئون ملكه الذي كان قد تصدع وأوشك أن ينهار . ولكن هيهات ! فقد جاء القرندل ليقضي على السمندل . بعد أن كشفت الأميرة كذبه . وبذلك يتيح القرندل للأميرة ولادة جديدة وحياة جديدة . تصبح فيها سيدة نفسها . ويصبح كل الفرسان خدما لها . أو كما يقول لها القرندل :

ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم في عينيك
لك خداماً لا عشاقاً
أو عشاقا لا معشوقين

ولو حللنا هذا الحدث المسرحي . وعدنا بكل عنصر من عناصره إلى مصدره التراثي . لوجدنا أن بداية الأحداث تنطلق من استسلام الأميرة للحارس وخيانتها لأبيها حتى يقتل . وقد استدعى الشاعر هذا العنصر من حكاية عربية قديمة . رواها **المسعودي وابن هشام**[8] عن حصن الحضر بالعراق . الذي فشل سابور ذو الأكتاف في فتحه . برغم طول حصاره له . ويقال إن النضيرة بنت الضيزن . أو ساطرون صاحب الحصن . أطلت يوما فرأت سابور فأعجبها جماله . فأرسلت إليه أن يضمن لها أن يتزوجها فتدله على المكان الذي يفتح الحصن منه ؛ فضمن لها ذلك ؛ فدلته على نهر يمر بأسفل الحصن ؛ أو يقال إنها سرقت مفتاح باب الحصن من أبيها وأرسلته إليه . فدخل وقتل أباها . وبعد أن تزوجها لم يأمن أن تخونه وقد خانت أباها . فقتلها ومثّل بها .

ومن الواضح أن الشاعر أخذ عناصر الحكاية عدا تغييرين ستتضح دلالتهما في سياق تفسير رموز المسرحية : التغيير الأول يتمثل في استبدال - السمندل - الحارس الداخلي - بسابور الغازي من الخارج ؛ فالعدو في المسرحية داخلي لا خارجي . وأما التغيير الثاني فيتمثل في أن الشاعر استبدل بقتل الأميرة على يد سابور - كما تروى الحكاية القديمة - نفيها إلى خارج المدنية .

أما العنصر الثاني في المسرحية فهو ما يسميه الشاعر **«بالمواجد الليلية»** ، أو مشاهد **«التمثيل الطقوسي» الذي تقوم به الأميرة مع وصيفاتها كل ليلة لتمثيل مشهد استسلامها للسمندل ، ثم مشهد قتل أبيها ، الذي ينخرطن بعده في بكاء حارق . وهو عنصر يذكرنا بطقوس التعزية الشيعية من جهة ، وبإحدى حكايات «ألف ليلة ...»** من جهة أخرى . فطقوس التعزية عنه الشيعة تقوم على إثارة الندم الشديد في ذكرى التخلي عن الحسين بن علي - رضي الله عنهما - في يوم كربلاء ؛ والحسين يمثل الأب والقائد والمثال ، والتخلي عنه كان خيانة للدين وللأمة وللقيم التي حارب من أجلها .

ثم هناك حكاية تتفرع من **حكاية «الحمال والثلاث بنات»** في ألف ليلة . وهي حكاية **«العور العشرة»** أو **«الشاب الذي لم يضحك بقية عمره»**[9] . وهي تحكي عن شاب يصل بعد طول طواف إلى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب ، يقومون كل ليلة بطقوس البكاء المرّ . وتلطيخ وجوههم بالسواد والرماد ، فلا يطيق الشاب صبرا على سؤالهم بإلحاح عن سبب ما يفعلون . وتوقفه إجاباتهم على التجربة التي مر بها كل واحد منهم من قبل ؛ فإذا هو ينتقل ، بوسيلة سحرية ، إلى مملكة كل سكانها من النساء . فيتزوج بأميرتهن . ويصبح ملكهن ويعيش معهن عاما ، ثم يتركنه لفترة . على ألا يفتح بابا معينا . وفي إحدى المرات يقوده فضوله إلى الباب المحظور ، فإذا به يقوده إلى حيث كان عند الشباب العشرة ، فينضم إليهم في طقوس ندمهم ، بعد أن جرب ما جربوه .

وواضح أن عنصر «**الندم حيث لا ينفع الندم**» هو المسيطر على الشباب فى الحكاية . فى حين **تقترب «المواجد» فى المسرحية من مشاعر «التعزية» الشيعية . فى أنها تجمع إلى الندم وتقريع الذات . انتظار بشائر التغيير فى المستقبل .**

ومشهد المواجد فى المسرحية ينتهى بالبكاء الحارق ، الذى يدخل السمندل فى وسطه ، وكأنه جزء متمم للطقس ـ كما تقول المسرحية . وقبلها يكون القرندل قد دخل على الأميرة والوصيفات ، فتكتمل كل الشخصيات ، على نحو ينذر بالمواجهة وانفراج الأزمة على أى حال . **ومعروف أن البكاء فى الحكاية الخرافية يرتبط دائما بظهور القوى الخيرة لمساعدة البطل على طريق تحقيق مهامه .**

«والسمندل» شخصية من شخصيات «الليالى» أيضا ، وهو صورة للملك الطاغية الذى يغتصب الملك من أهله ويحكمهم بالقهر ، وتتسم شخصيته بمزيج من المكر والخديعة والكبر والغطرسة .

و«**القرندل**» كذلك من شخصيات «**الليالى**» ، حيث نجد ثلاثة من «القلندرية» فى حكاية «**الحمال والثلاث بنات**» التى أشرت إليها . وكل واحد منهم ذو مظهر يدعو إلى السخرية والاستهزاء . ثم يبدأ كل واحد منهم فى حكاية حكايته . فإذا هم يختلفون تماما من الداخل عما يدل عليه مخبرهم الخارجى . **إنهم جميعا أبناء ملوك فقدوا عروشهم . وخاضوا تجارب مريرة فى حياتهم . أكسبتهم الحكمة والمعرفة والخبرة بالحياة** . فهم ـ إذن ـ مزيج من الخفة والسخرية ومن خبرة الحياة العميقة والحكمة البالغة .

ولعل هذه السمات واضحة فى شخصية «قرندل» المسرحية . الذى «يغنى» و«يكتب ما يحدث» ، ويشم الأحداث قبل وقوعها . وهو فوق هذا «مسوق بصوت» ـ لعله صوت التاريخ ، أو صوت الشعب ، أو صوت ضمير الأميرة نفسها .

ـ ٦ ـ

وكما سبق أن أشرت ، فإن متلقى هذه المسرحية ـ قارئا كان أو متفرجا ـ لا يشعر بغرابة أى عنصر من هذه العناصر ـ التى قد تبدو متباعدة ، بعد أن تعرفنا عليها فى مصادرها . **ذلك أن الشاعر قد صهر هذه العناصر جميعا فى بوتقة موقف مسرحىّ مكثف وعميق ، كما صاغ من هذه العناصر حكايته هو الخاصة به ، وبالموقف الفنى والفكرى الذى ارتضاه .**

إن الشاعر يضعنا ، منذ بداية المسرحية ، فى جو غريب علينا لأول وهلة ، ولكننا لا نلبث أن نكتشف أننا ـ فى الحقيقة ـ نعاين تجربة عشناها طويلا . ذلك أنه اختار لبناء المسرحية ـ لو جردنا هذا البناء ـ الأسلوب البنائى للحكاية الخرافية . فالتقابل واضح بين الوصف المسرف لبذخ الأميرة وملابسها وما ينبغى أن يقدم إليها من طعام ومتعة ، وذلك الكوخ الحقير الذى تعيش فيه . ثم الطقوس التى تمارسها الأميرة مع وصيفاتها ، وهى أشبه بطقوس السحر فى الحكايات الشعبية والخرافية .

ولو تفحصنا الشخصيات من هذا المنظور ، لوجدنا الأميرة تمثل البطلة ، والسمندل يمثل القوة الشريرة ، والقرندل يمثل القوة الخيرة المساعدة ، التى تتدخل فى اللحظة المناسبة ، حين تشتد الأزمة بالبطل أو البطلة ، لتتنبأ وتقدم النصيحة التى تشير إلى الحل الأمثل للحاضر والمستقبل معا . وهذه نفسها هى الشخصيات النموذجية التى تتكرر ـ تقريبا ـ فى كل حكاية خرافية .

ـ ٧ ـ

وإذا كانت الحكاية الخرافية ـ كما يراها الدارسون ـ مجموعة من الرموز المتشابكة التى تشير إلى التجارب النفسية التى يمر بها الفرد فى مراحل حياته المتعاقبة ، **فإن الشاعر يستخدم الرمز متجاوزاً به التجربة الفردية ـ النفسية ، إلى الرمز المتصل بتجربة قومية سياسية .**

فنحن نستطيع أن نرى شخصيات المسرحية كلها ـ تقريبا ـ وهى تسمو إلى مستوى الرمز ، فالسمندل رمز على الحاكم الطاغية الذى يغتصب ملكا ليس له ، بالخديعة ، والوعود الكاذبة ، وبالقتل والتنكيل . ولكنه ما يكاد الحكم يستقر له فترة حتى يكشفه الشعب ، ولا يلبث حتى الذين أعانوه أن ينفضوا من حوله ، وهذا بالضبط ما حدث للسمندل . وكان هذا هو الهدف من وراء التغيير الأول الذى أحدثه الشاعر **بحكاية «حصن الحضر»** التراثية . **باستبدال السمندل ـ حارس الملك ـ بسابور الغازى .**

أما الأميرة فلا تمثل فرداً واحداً ، ولكنها أمة بكاملها ، خدعت يوما فى إنسان ملأ أذنيها بوعود الخصب والعطاء فأسلمته نفسها وعرشها ، فتخلى عنها وأدار ظهره لها ، و«نفاها» عن فكره وتصرفاته ، دون أن يستطيع قتلها ـ كما فعل «سابور» بابنة الضيزن ، لأن الأميرة خالدة باقية بالرغم من كل شئ .

أما القرندل فهو الذى «يغنى» و«يكتب ما يحدث» ، إنه الشاهد على التاريخ ، وصانعه أيضا . إن القرندل فى المسرحية لا ينفصل عن الأميرة ، فهو يأتى وهى على وشك البدء فى مواجدها الليلية مع وصيفاتها ، يأتى فى ليلة يشعرن فيها جميعا بأنها ليلة غير كل الليالى ، ثم يجلس معهن فى الكوخ ، وهذا جزء من المشهد الذى كن يمثلنه ، ويبدأ شاهدا ، وينتهى منفذاً . وهكذا التاريخ دائما ، قد يبدو لنا شاهداً سلبيا على ما يحدث ، لكنه ـ فى الحقيقة ـ ضمير حىّ ، وإرادة عاقلة للأمة ، تزن أمورها ، وتحكم عليها . **ومن هنا يكون ارتباط القرندل بالأميرة ، فهو ضميرها الشاهد ، الذى رأى التجربة وعاناها ، ثم هو إرادتها المنفذة لحكمها** . ولهذا فهو يلقى عليها بخلاصة تجربتها كلها فى النهاية ، وكأنه يتحدث بلسانها :

....

يا امرأة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
ولتتلق ألوان الحب ولا تعطيه
اضطجعى مع نفسك

ولتكفك ذاتك
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن بحلومرآهم فى عينيك
لك خداما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين ..

وهذه الصلة بين الأميرة والقرندل هى التى تبعد المسرحية عن السلبية . فإن اكتفاء الأميرة بالمواجد الليلية التى تذيب نفسها فيها حزنا وبكاء وتعذيبا للذات ، يجعلها فى موقف سلبى واضح تحتاج فيه إلى ما يغير وضعها . ولكن **لو نظرنا إلى هذه « المواجد » فى ضوء الصلة بين الأميرة والقرندل . لوجدنا أن الأميرة حزينة حقا ولائمة لنفسها حقا ، ولكنها أيضا تريد ألا تنسى ، حتى يمكنها أن تستجمع إرادتها وتغير ما هى فيه .**

ورمزية الشخصيات تعززها بعض الرموز والإشارات المنثورة فى المسرحية . فمنفى الأميرة فى غابة « سرو » ؛ والسرو من الأشجار الدائمة الخضرة ، التى ترمز إلى الاستمرار والخلود ؛ ومنفاها يستمر خمسة عشر خريفاً ؛ وهى إشارة تاريخية مباشرة ، تشير إلى ظرف تاريخى محدد عاشته مصر .

ـ ٨ ـ

ولقد تحقق استلهامه للتراث الشعبى فى جانب آخر من المسرحية هو غاية فى الأهمية ، وأعنى به الحوار الشعرى . فالحوار فى المسرحية ـ إلى جانب دوره المسرحى فى الإبانة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها ـ يقوم بتجسيد جو خرافىّ رمزىّ واضح .

فإذا كانت القوى المساعدة التى تقوم بدور الناصح والدليل للبطل فى الحكاية الخرافية قد تكون حيوانا أو طيرا أو نباتا[١٠] ، مما يشير إلى توحد الإنسان مع الكائنات التى تساكنه الكون . فإن الحوار المسرحى يجسد هذه الرؤية من خلال توحد الإنسان والكائنات . فالوصيفات ـ مثلا ـ يصفن الأميرة بأن نورها « شمس فى السمت » . و« عبيرها يتضوع فتبل نداوته البيت » . و« ثمرها حقل زهور مرشوش بالنور » .. وغير ذلك من صور تشير إلى فكرة التوحد مع الكون . وتعمق الرمز فى شخصية الأميرة أيضا .

ونجد الطابع الشعبى أيضا فى هذا الجزء من الحوار المسرحى حين تستقبل الأميرة والوصيفات القرندل الذى اقتحم عليهن الكوخ :

الوصيفة الثالثة :	**هل ضلت خطواتك فى الغابة ؟**
القرندل :	**بل هذا قصدى**
الوصيفة الثالثة :	**ماذا تبغى ؟**
القرندل :	**أن أنفذ ما أوحاه الصوت**
	حين تقدمنى فى الغابة حتى أوقفنى فى باب الكوخ
الوصيفة الثانية :	**لكنا لا ننتظرك**
القرندل :	**أنبأنى الصوت عمن تتأهبن للقياه**
الأميرة :	**من .. ؟**
القرندل :	**لا أنطق باسمه**
	إلا أن يصبح ظلى فى عينيه
	....
الوصيفة الثالثة :	**هل لك فى لقمة خبز ؟**
القرندل :	**خبزى لم ينضج بعد ..**
الوصيفة الثالثة :	**ومتى ينضج خبزك ؟**
القرندل :	**حين أغنى**
الوصيفة الثالثة :	**ومتى ستغنى ؟**
القرندل :	**إن فرغت أغنيتى**
الوصيفة الثالثة :	**ومتى تفرغ أغنيتك ؟**
القرندل :	**مازالت شذرات لم تتلاءم بعد**
	ويحيرنى آخر سطر فيها ..

ولعل الطابع الشعبى فى هذا الحوار ـ وبخاصة الجزء الأخير منه ـ واضح ، حيث التسلسل والتكرار[١١] ، الذى يعرف التراث الشعبى الكثير من نماذجه فى الأغانى والحكايات ؛ وهو حوار قد يعمّى فى البداية ، ولكن كلما تقدم الحدث كشف لنا عما فى الحوار من رمزية تعزز رمزية الشخصية التى تنطق به من جهة ، وتعزز رمزية المسرحية كلها من جهة أخرى ، وكذلك يزيد هذا الأسلوب فى الحوار من شوق المتفرج وتوقعه ، وبخاصة أنه يأتى مع استعداد الوصيفات و لأميرة لأداء « مواجدهن » ، وقبل ذلك كله استقبال الوصيفات للأميرة الذى يتناقض تماما مع الكوخ الذى يعشن فيه . هذه العناصر كلها تتجمع أمام المتلقى فتزيد شوقه وترقبه ، وتقوم بديلا عن الحركة الخارجية البطيئة فى المسرحية ، التى لا نكاد نشعر ببطئها ، لأن الشاعر استطاع تعويضها (بحركة داخلية) تحفزنا على المتابعة إلى نهاية « المواجد » ، التى غلب عليها عنصر « الحكى » المصحوب بالتمثيل الصامت . وبعد هذا تبدأ الحركة فى الاندفاع السريع منذ دخول السمندل حتى مقتله .

ـ ٩ ـ

ولقد جمع الشاعر كل هذا داخل بناء مسرحى بسيط غاية فى البساطة ، ولكنه عميق عمق الرموز التى تكتنفها المسرحية كلها .

فالمسرحية فصل واحد ، ولم تكن لتكون غير هذا ؛ لأنها لو طالت لفقدت أغلب إمكاناتها الفنية . فهى حكاية رمزية مركزة ، أو هى أشبه بقصيدة درامية تستخدم الشخصيات والمواقف المختلفة تجسيداً حياً لرموزها المكثفة .

ولا يعنى هذا أن المسرحية تقصر مواصفاتها عن المواصفات المطلوبة فى أى عمل مسرحى جيد ؛ بل على العكس من هذا ، نجد الشاعر يوظف كل العناصر الشعبية التى استلهمها ، وبما حملها به من رموز ، فى بناء مسرحية على درجة عالية من الجودة .

فالصراع فى المسرحية يدور حول محورين :

الأول هو صراع الأميرة مع نفسها ، بعد أن خدعها السمندل عن نفسها وعن أبيها ، وبمشاركتها ورضائها ، طمعا فيما وعدها به من وعود

الخصب والتجدد . ولهذا كانت وظيفة «المواجد» ــ وكما أشرت ــ مزيجا من تأنيب الذات وشحذ الهمة انتظاراً للحظة اللقاء ــ أو لنقل المواجهة ــ مع السمندل .

أما الخط الثانى للصراع فهو صراعها مع السمندل نفسه . وهو صراع كان قد بدأ قبل خمسة عشر خريفا ، بانتصار السمندل وتخليه عنها وتخليها هى كذلك عنه . وتكون اللحظة التى يأتى فيها السمندل إلى الكوخ لحظة المواجهة النهائية بينهما ، والتى يحسم فيها الصراع بينهما بانتصار الأميرة .

وعلى الرغم من البناء الرمزى للشخصيات ، فإنها لم تتحول إلى رموز جامدة جافة ، بل ظلت لكل شخصية ــ حتى شخصيات الوصيفات ــ ملامحها الخاصة ، وانفعالاتها ، وردود فعلها إزاء الأحداث .

إن هذه المسرحية تعد ــ من أجل هذا كله ــ عملا مميزا حتى ضمن أعمال صلاح عبد الصبور نفسه ، بما استطاع أن يحققه فيها من مزج كامل بين التراث الشعبى والمسرح من جهة ؛ وبين التراث الشعبى والشعر من جهة ثانية ؛ وبين المسرح والشعر من جهة ثالثة . حتى لتعد ــ فى تصورى ــ نموذجا فريداً فى المسرح الشعرى العربى حتى الآن .

• هوامش :

(١) انظر : د . عبد الحميد يونس : مقدمة «دفاع عن الفولكلور» للدكتور أحمد مرسى الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ؛ ص ٣ .

(٢) انظر : د . محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ؛ بيروت ١٩٥٦ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٣) السابق : ٣٧١ وما بعدها .

(٤) ما يزال ماثلا فى الأذهان ذلك الهجوم الذى شنه العقاد على هذه المسرحية بسبب مما تسلل إليها من عناصر شعبية . راجع :

د . محمد مندور : مسرحيات شوقى ؛ نهضة مصر ١٩٥٦ ، ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(٥) د . عز الدين إسماعيل : توظيف التراث فى المسرح . مجلة فصول العدد الأول ـ أكتوبر ١٩٨٠ . ص ١٦٨ .

(٦) راجع الفصل الخاص «بالنزعة الدرامية» فى : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ؛ دار الكاتب العربى ١٩٦٧ . ص ٢٧٨ وما بعدها .

(٧) فى خطاب أرسله الشاعر الراحل وهو فى أثناء عمله بالهند إلى كاتب الموضوع ، وقد جاء فيه : «... وقد دخلت المسرح عن طريق القراءة والثقافة ؛ بينما يدخل الكاتب الأوربى المسرح عن طريق المسرح ذاته . وفى صبانا لم أشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس ، وزيارة لبعض الفرق العابرة . ولكنى عرفت المسرح عن طريق شكسبير فى الانجليزية ، وتوفيق الحكيم فى العربية . ثم قرأت بعد ذلك المترجمات الإغريقة . واتسعت بعد ذلك قراءاتى للمسرحيين الكبار ...»

(٨) انظر : المسعودى : مروج الذهب . بتحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ـ المكتبة التجارية بالقاهرة ، ١٩٥٨ ، ٢ / ٢٥٦ . وابن هشام : السيرة النبوية ، طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٣٧ ، جـ١ / ٧٧ .

(٩) الحكاية فى طبعة دار الشعب لألف ليلة وليلة . جـ ١ / ١٩٧٤ وما بعدها . والطريف أن للشاعر مرثية بالعنوان نفسه .

(١٠) انظر الفصل الخاص بالحكاية الخرافية فى : د . نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ؛ نهضة مصر ١٩٧٤ .

(١١) راجع النماذج التى حللتها د . نبيلة إبراهيم فى كتابها : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، الفصل الخاص بالمنهج البنائى . وعلى الرغم من تصنيفها لهذه النماذج فى أشكال بنائية مختلفة ، لا يخفى التشابه بين هذه النماذج فى استخدام التسلسل والتكرار .

إن الأدب العظيم والفن العظيم لا يولدان فى جيل أو جيلين . بل فى أجيال متلاحقة متآزرة . يكمل بعضها صنيع بعض . والأدب العظيم والفن العظيم هما طريقنا الوحيد لنعطى الدنيا عطاء جزلا . ونقهر الموت حين يجئ .

حتى نقهر الموت

تأثير أيونسكو



صلاح عبد الصبور



مسرحية مسافر ليل

□ نانسى سلامة

(١)

يتمثل مسرح العبث ، بتعبيره عن تجربة المؤلف لعبثية الوجود وقسوته ، فى مسرحية « مسافر ليل » « كوميديا سوداء » التى كتبها صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩ [١] . وفى المقدمة التى كتبها الدكتور سمير سرحان للمسرحية ، يصف الكاتب صلاح عبد الصبور بأنه : « أبرز شعراء مصر المعاصرين » [٢] . ويعترف صلاح عبد الصبور بدينه لإ يونسكو فى هذه المسرحية ، فى التذييل المنشور معها .

« منذ خمس سنوات ، حققت اكتشافى الشخصى ليوجين إيونسكو ، حينما شاهدت مسرحيته « الكراسى » فى القاهرة . التهمت بعد ذلك أعماله ، ولمدة من الزمن ، اعتقدت بأننى فضلت منهجه الدرامى على مناهج كل من عداه . وبعد عامين ، كتبت مسرحية مأساة الحلاج التى لم يكن بها أى تشابه مع أى أسلوب فنى حديث من أى نوع . أما هذه المسرحية ، فهى مختلفة . إن إيونسكو ماثل فيها ، دون ظل من الشك » (ص ٦٢) .

وفى تذييله ، يأسف صلاح عبد الصبور لاستحالة ترجمة كلمة absurd إلى العربية باستخدام كلمات تتوافق مع كلمتى (irrational لا معقول) أو (frivolous عابث أو طائش) وكلتا الكلمتين لا تبدو مرضية . وينتهى إلى تقديم تعريفه الخاص : « إنه الميل إلى كسر قيود المنطق العقلى ، بحثا عن طرق جديدة وطازجة تستلهم « روح العقل » (ص ٦٢) .

إن ضيق عبد الصبور وتبرمه من عجز اللغة الفطرى عن التعبير الكامل الدقيق عن الأفكار بكلمات إنما يكشف عن انضمامه إلى أفكار مسرح العبث ، التى تعتقد ـ بين ما تعتقد به ـ بعدم كفاية اللغة وبزيفها . ويقول مارتن ايسلين ، فى إشارته إلى مسرحية إيونسكو « الدرس » بما تقدمه من مثل على الاضطراب والتشوق بسبب الاختلاف بين معانى كلمة « بلادى » بالنسبه لشخص إيطالى وبالنسبة لشخص شرقى ـ يقول إسلين : « وهذا مثال يثبت الاستحالة الأساسية للاتصال .. فالكلمات لا تستطيع أن تحمل المعانى وتنقلها ، لأنها لا تضع فى حسابها التداعيات الشخصية التى تحملها بالنسبة لكل فرد » [٣]

ويفضل إيونسكو موضحا عقم اللغة وعبثية الظرف الإنسانى ، ويبرز عناصر الطبيعة الكوميدية لموقف الإنسان :

« إن الأحساس بعبثية ما هو عادى شائع ، وبعبثية اللغة ـ بزيفها ـ إنما هو بالفعل تجاوز لها وانطلاق إلى ما وراءهما . ومن أجل أن نتجاوزهما يجب علينا أولا ـ وقبل كل شئ ـ أن ندفن أنفسنا فيهما : إن ما هو كوميدى ، هو غير العادى فى حالته النقدية الخالصة . ولاشئ يبدو لى مثيرا للدهشة أكثر مما هو عادى مبتذل . إن ما هو فوق الواقعى ، موجود هنا ، فى متناول أيدينا ، وفى محادثتنا اليومية » [٤] :

ومن المتفق عليه ـ بشكل عام ـ أن مسرح العبث ، هو مجموعة من الأعراف والتقاليد ، تأثرت بمسرح القسوة الذى ابتدعه أنتونين آرتو Antonin Artaud ، واستخدمها عدد من الكتاب المسرحيين مثل كامو وسارتر وبيكيت وأداموف وجينيه و ن . ف . سيمبسون وبينتر وإلبى . ورغم أن النقاد يحرصون على ألا يدمغوا مسرح العبث بأنه « مدرسة » فإنه يبدو أن إيونسكو نفسه لم يكن يمانع بشكل كامل فى أن يفعل ذلك .

• المقال ترجمة سامى خشبة .

"ولكن اللافت للنظر أكثر من غيره . هو أنه إذا كان ثمة عدد كبير منا يرون الأشياء بطريقة متشابهة . وإذا كان بعضنا يؤكد ما يفعله الآخرون . وإذا كان ثمة أسلوب جديد يتشكل . فلا بد ــ إذن ــ أن يكون هناك شئ من الحق . شئ من الصحة الموضوعية فيما نكتبه .

وقد يبتهج البعض . وقد لا يشعر آخرون بالابتهاج . ولكنك لا تستطيع أن توقف حركة هى فى تطورها ، التعبير ، الحر ، التلقائى . والأسمى بشكل مطلق من التوجيهات التى يصدرها المدعون والكهنة العاديون ــ التعبير عن حقيقة تنتمى إلى عصرنا ، وعن فن حى .

إنما بهذه الطريقة تولد المدارس ، دون قادة ولا نظار للمدارس . هنا(٥) . يشير إيونسكو إلى صراعه الدائر مع الناقد غير المبتهج ، (**كينيث تينان**) الذى ينظر إلى الفلسفة المتشابهة لكتاب العبث ، وبوجه خاص **لا يونسكو** . باعتبارها فلسفة مؤدية إلى طريق مسدود . بما تتميز به من مقت لا قاعدة ولا منطق له . لصنع أحكام القيمة . إنه مؤمن بأن مهمة المسرح ينبغى أن تكون محاولة : "**القضاء على الخوف والألم والحزن**" . إنه يفضل التفاؤل على : "التشاؤم السطحى للكتابة الصادرة عن أهل الضفة اليسرى المغالين(٦)" . ويرفض **إيونسكو** ، بصلابة ، فكرة أنه ينبغى أن تنشغل الأعمال الفنية بمحاولة : "تحسين نصيب البشرية وقدرها . لا تفعلوا هذا من فضلكم . لقد حصلنا بالفعل على كفايتنا من الحروب الأهلية . وما يكفينا من الدم والدموع والخسائر التى تبدو كلها فى غير محلها إلى حد يجعلها مثيرة للسخرية ، وحصلنا على كفايتنا من الجلادين الذين يجدون ما يبررهم فى الأخلاق ، ومن الشهداء "**المحتقرين**" . ونلنا كفايتنا من الآمال الخيبة المحبطة ، ومن العبودية المفروضة كعقاب . لا تحسنوا نصيب البشرية وقدرها ، إذا كنتم حقا تتمنون لها العافية"(٧) .

ومن موضوعات اليأس المتكررة عند إيونسكو ، التى تطرأ أيضا فى مسرحية صلاح عبد الصبور "مسافر ليل" وحدة الفرد وعزلته ، وصعوبة التواصل مع الآخرين ، والخضوع لضغوط خارجية وداخلية مذلة تؤدى بالفرد إلى الانحلال . وأنواع القلق الناشئة من عدم تيقن الفرد من هويته ، والتيقن من الموت(٨) . ولكن إيونسكو لا يتفق مع تينان فى أن التشاؤم يؤدى إلى طريق مسدود . "لاشئ يجعلنى أكثر تشاؤما من الاضطرار إلى ألا أكون متشائما . وأحس بأن كل رسالة تحمل معنى اليأس إنما هى تقرير لموقف ينبغى على كل إنسان أن يحاول ــ تجربة ــ أن يجد منه مخرجا . إن مجرد تقرير الموقف اليائس ، وما يمنحه ــ ذلك التقرير ــ للمتفرج من قدرة على مواجهة هذا الموقف بعيون مفتوحة . إنما يشكل تطهرا **Catharsis** ، وتحريرا"(٩) .

إن اليأس ، الذى يمثل حدس العبثيين وفكرتهم البديهية عن الظرف الإنسانى ، يمكن إرجاعه إلى فقدان قوة قانون أخلاقى ــ مستلهم من الله ــ فى حياة الإنسان الحديث . إنهم متأثرون برأى **نيتشه** أن "**الله قد مات**"(١٠) .

لقد نشر كتاب "**زرادشت**" لأول مرة عام ١٨٨٣ . ولقد تزايد عدد الناس الذين مات الله بالنسبة لهم زيادة كبيرة منذ أيام **نيتشة** . ولقد تعلمت الإنسانية ذلك الدرس المرير عن زيف بعض البدائل الرخيصة والمبتذلة وعن طبيعتها الشريرة ، تلك البدائل التى قدمت لكى تحتل مكان الله . وهكذا ، وبعد حربين مرعبتين ، ما يزال هناك الكثيرون الذين يحاولون أن يتوافقوا مع دلالات رسالة **زرادشت** ،باحثين عن طريقة يستطيعون ــ فى كرامة ــ أن يواجهوا بها عالما حرم مما كان فى زمن ما مركزه وغرضه الحى ، عالم حرم من مبدأ أو أساس تماسكه ، الذى كان يلقى قبولا عاما .. هذا العالم الذى أصبح مفكك الأوصال ، لا هدف له . عبثيا بلا معنى .

إن مسرح العبث لواحد من التعبيرات عن هذا البحث .

... ويشكل مسرح العبث جزءا من محاولة الفنان الحقيقى لعصرنا ، التى لا تتوقف ، من أجل هدم هذا الجدار المصمت الأصم من الآلية والرضا عن النفس . وإعادة تأسيس إدراك ما بموقف الإنسان إذ يواجه الحقيقة المطلقة والنهائية لحالته"(١١) .

ويستخدم **عبد الصبور** . مفهوم فقدان الله استخداما عظيم الأثر فى مسرحية "**مسافر ليل**" ، حيث يهدد "**الكمسارى**" بأن يأكل بطاقة هوية المسافر البيضاء (مثلما كان قد أكل تذكرته) . وهى البطاقة التى يتهم المسافر بأنه سرقها من الله . (ص ٣٧ ــ ٣٩) . هو يقول للمسافر "أنت قتلت الله ، وسرقت بطاقته الشخصية" (ص ٣١ العربية) ولكن الموقف ــ فى الحقيقة ــ هو فى أن الكمسارى ــ وهو حقيقته ديكتاتور عسكرى ــ قد قتل الله ووضع نفسه فى مكانه (٤٧ ــ ٤٨) . وهذا هو الموقف اليائس ، حالة الإنسان الكونية ، التى يعبر عنها **عبد الصبور** فى مسرحيته . والمسافر هو الضحية البريئة لنزوات الطاغية ، الكمسارى ، الذى يعيد إلى ذهن المسافر وذاكرته طغاة التاريخ : **الإسكندر وهانيبال ، وتيمورلنك ، والميديتشى ، وهتلر ، وليندون جونسون ــ وكل الطغاة "يأكلون الأوراق" بإعادتهم كتابة التاريخ (ص ٣٥) مثلما يوضح الراوى فى المسرحية . أما المسافر الضحية ، الإنسان العادى ، فيدفع ، من خلال تقديمه حججه على براءته من قتل الله ، يدفع إلى امتداح الكمسارى الطاغية فى عبارات متملقة يجتهد فى إتقان صياغتها ، من أجل أن ينقذ حياته (ص ٤١) . ولكن المسافر الضحية ، محكوم عليه بالهلاك مهما يحاول يائسا أن يدخل السرور على قلب الطاغية أو أن يثبت براءته (ص ٢٥) . فالطاغية يمعن فى إذلاله ، وينكر عليه هويته ، ويقتله (ص ٥٤) . ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يبث فى قلبه الرعب ، ويذله هو والآخرين من أمثاله ، من خلال المراقبة والتعذيب ، إلى أن يصل الفرد إلى "نكران الذات"** (ص ٤٩ ، ٥٠) . فلابد من قتل الأفراد ، باعتبارهم كباش فداء للطاغية ، من أجل أن يبدو فى مظهر القوى المسيطر . (ص ٥١ /٥٢) . وسبب كل هذا السلوك من الطغيان الباغى هو : "أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون" (ص ٤٨) ــ (٢٢ ط / العربية) . وفى موضع تقدم من المسرحية ، أطلعنا **عبد الصبور** على أن المسافر نفسه قد فقد الله حينما هوت المسبحة ــ ذات المعنى الرمزى ــ من يده ، "**فتروغ لتسقط بين**

الكرسيين » ، وإذ « **يجتهد أن ينقذها** » ينقطع خيطها وتتناثر حباتها و « **تتساقط فوق حديد الأرضية** » (ص ١٩) — (ص ٧ ط/ العربية) .. إن الخيط المقطوع يمكن أن يمثل الإيمان المنكسر والقانون الأخلاقى المتحطم ، وأن تمثل الحبات المتناثرة ، النسبية الأخلاقية للعالم الحديث ، حيث يندفع الجميع مشتتين متفرقين كل منهم فى طريق دون دليل ولا وازع أخلاقى ، محرومين من هدف للحياة .

إن **لعبد الصبور** ما يبرر له تماما إعلانه فى تذييله أن « **إيونسكو ماثل هنا** » فى مسرحية « **مسافر ليل** » ، فإن حدسه البديهى عن حالة الإنسان ، باعتبارها حالة من العبودية للطغاة ، كحدس « **إيونسكى** » بشكل كامل . إنه ، بكلمات **إيونسكو** نفسه : « **لقد اعتقدت — فى مناسبات عدة — أن واجبى هو أن أصر على الخطرين اللذين يهددان حياة العقل وحياة المسرح بوجه خاص : بلادة البورجوازى من جانب . وطغيان الأنظمة والحركات السياسية من جانب آخر ..** »[١٢] ولا يملك **إيونسكو** أى قدر من الصبر إزاء الإيديولوجيات السياسية واستغلالها اللغة .

« لقد وقع تاريخ العالم بأسره تحت حكم تلك الأشكال من الحنين وأنواع القلق ، التى لا يفعل العمل السياسى إزاءها أكثر من أن يعكسها ويفسرها ، بشكل غير دقيق تماما . لم يكن فى وسع أى مجتمع أن يمحو حزن الإنسان ، ولا يستطيع أى نظام سياسى أن يخلصنا من ألم العيش ، ولا من خوفنا من الموت ، وتعطشنا إلى المطلق . إن الظرف الإنسانى هو الذى يوجه الظرف الاجتماعى ، وليس العكس .. إن الضائعين الذين يفقدون إنسانيتهم هم بالتحديد : المتكيف الممتثل ، والبورجوازى الصغير ، وإيديولوجى **كل** مجتمع . وإذا كان هناك شئ يحتاج لأن يمحى غموضه فهو إيديولوجياتنا التى تقدم حلولا جاهزة (يسرع التاريخ بتخطيها ودحضها) ، **ولغة تتحجر حالما تشكلت** . إن تلك الإيديولوجيات هى ما يجب إعادة فحصه باستمرار فى ضوء أحلامنا وأنواع قلقنا ، ولا بد من تفتيت لغاتها المتحجرة دون هوادة من أجل أن نعثر على النسغ الحى الجارى تحتها »[١٣] .

ويعزو إيونسكو اغترابه ، وإحساسه بأنه قد استلب من المجتمع إلى تجربته فى الخدمة العسكرية ، حيث ازدراه رقيبه ، وعامله باحتقار لأسباب تافهة ، يعزو ذلك الاغتراب إلى عمله كموظف كتابى ، حيث أحس بأنه « **شئ أكبر** » من موظف كتابى . ويقول : « حينما يجد المرء الوظائف الاجتماعية ، فإنه يجد الاستلاب (حيث إن المجتمع منظمة من الوظائف) . ذلك أن الإنسان — مرة أخرى — ليس مجرد وظيفة اجتماعية . » **وإذ ينزع من الناس شخصياتهم الاجتماعية ، فإنهم يصبحون جميعا متشابهين .** « **وفى هذه اللحظة يتطابق مع كل من هو جنرالى أو رئيسى . ونحن ، إنما فى عزلتنا ، نستطيع أن نتوحد جميعا من جديد . وهذا هو السبب الذى يجعل مجتمعنا يفوق جهازنا الاجتماعى الآلى ويتجاوزه .** »[١٤]

وفى مسرحية **صلاح عبد الصبور** ، تفرق الوظيفة الاجتماعية بين المسافر والكمسارى . فالمسافر صاحب حرفة — أو **حرفى** (ص ٣٢ — ٣٣) ، الأمر الذى يعنى أنه قد تعلم شيئا ، وأنه كان يتلقى التدريب عليه فى طفولته . ولكن والدى الكمسارى « **لم يهتما** » ابدا بتدريبه على حرفة ما ، ومع ذلك ، فإنه بوصفه « **كمساريا** » يملك سلطة ورتبة أكثر أهمية . والسلطة والرتبة يقهران الجماهير ، وذلك هو هدف الكمسارى الطاغية .

إن المتفرج ليعجب من السبب الذى يجعل المسافر خاضعا كل هذا الخضوع ولا يحاول أن يردع الكمسارى العدوانى . طالما أن الخضوع والنضال كليهما يؤديان فى النهاية إلى الموت . لقد كان هذا هو المعنى الذى أرادت نقله مسرحية **إيونسكو** المناهضة للأنظمة الشمولية : **الخرتيت** Rhinocéros (عام ١٩٦٠) .

« **إن المعنى الذى تهدف المسرحية إلى إبلاغه هو عبثية التحدى بقدر متساو مع عبثية الامتثال ، وهى مأساة صاحب النزوع الفردى الذى لا يستطيع أن ينضم إلى الحشد السعيد المكون من أناس أقل حساسية** »[١٥] .

إن المسافر / الضحية ، مثله فى ذلك مثل « **بيرينجر** » فى مسرحية **إيونسكو** « **القاتل** » ، الذى يستسلم لسكين القاتل فى نهاية المسرحية ، يستسلم أيضا لخنجر الكمسارى / الطاغية فى اعتراف نهائى باستحالة تجنب الموت الذى كان يترصد حياته الحزينة . ومثلما أراد **إيونسكو** من شخصياته أن تعرض « ما تعنيه تجربة حضور الموت » فى مسرحية « **القاتل** »[١٦] . كذلك أراد **عبد الصبور** أن يعرض المسافر/ الضحية تجربته لحضور الموت على طول طريقه المظلم عبر ليل الحياة .

إن الخوف لينضح متقصدا من حوار مسرحية **عبد الصبور** (مثلا ص ٢٣/ ٢٤) وإنه لخوف كل إنسان من الموت .

ولكن كتاب مسرح العبث لا يتركون المتفرجين فى حالة من اليأس حينما يدفعونهم للوقوف وجها لوجه مع الحقائق القائلة بأن العالم الحديث قد فقد المبدأ الذى يوحده ويجمع أطرافه ، وأنه من المستحيل تجنب الطغاة والموت . ولكن هؤلاء الكتاب أيضا لا يقدمون حلولا مثل تلك التى تقدمها المسرحية المتقنة الصنع ؛ ذلك لأن على كل فرد أن يعثر على طريقه الخاص للخروج من عزلته ويأسه . ومع ذلك فإن مسرح العبث يستخدم طرقا فنية كوميدية لكى يتيح للمتفرجين ما يسفر عنه الضحك من تخفف وتحرر . فعن طريق تقديم شخصيات غبية تتصرف بأساليب جنونية لا يستطيع المتفرجون أن يشعروا بالتماثل معها ، وعن طريق تقديم أحداث غامضة ، لم يدفع إليها دافع ما ، وغير معقولة عند الوهلة الأولى ، فإن التأثير الكلى تأثير فكه يؤدى الى الضحك »[١٧] .

« ..إنه إذ تنزع عنه أوهامه ومخاوفه وأنواع قلقه التى يحسها بشكل غامض ، فإنه يستطيع أن يواجه هذا الموقف بوعى ، بدلا من أن يشعر به شعورا غامضا تحت سطح التعبيرات الملطفة والأوهام المتفائلة . وعن طريق رؤيته لكل ما يقلقه متشكلا محددا فإنه يستطيع أن يحرر نفسه منها . هذه هى طبيعة كل فكاهة يصدرها من يقف تحت المشنقة ، **وكل** فكاهة سوداء فى الأدب العالمى ، التى يعد مسرح العبث آخر أمثالها . »[١٨]

ويصف **عبد الصبور** مسرحية «**مسافر ليل**» بأنها «**كوميديا سوداء**» ، ويستخدم بنجاح كثيرا من الطرق الفنية للفن الكوميدى التى استخدمها إيونسكو فى مسرحية «**المغنية الصلعاء**» ، والتى أفردها وحددها **آلان باسكى** Alain Basquet ، فى كتابه «**أنواع الكوميديا**» .(١٩) إنه يستخدم فقدان هوية الشخصية فى السطور الأولى من المسرحية ، حينما يتضح أن بطاقة هوية المسافر بيضاء خالية من أى علامة . وهو يستخدم تكرار الكلمات ، والعبارات ، وجمل بأكملها على طول المسرحية (ص٢٥ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٥) .

وهناك تقطع ، وعدم استمرارية فى الحوار ، ومنطق مغلوط حينما يستنتج الكمسارى / الطاغية أن بطاقة الهوية البيضاء لا يمكن إلا أن تكون بطاقة الله ، وأن المسافر/ الضحية لا بد قد سرقها من الله (ص٣٧/ ٣٨) . وليس فى المسرحية تتابع متسلسل للأحداث ، وإنما كثافة «**إيونسكية**» من التوتر النفسى ، مع انطلاق الكمسارى عبر تحولاته من : «.. **نـظـامـى مسئول ، وثلاثى الستره**» ص ٣٦ (ص ٢٧ ط /العربية) إلى «**عشرى الستره نفسه**» ص ٤٠ (ص ٣٣ ط/العربية) ، أى رئيسه ، الطاغية . وهو يتحول هذا التحول بأن يفك أزرار ستراته اللامعة الواحدة بعد الأخرى أمام المتفرجين ، فيفقد بذلك وحدة الشخصية . وهو مدرب تدريباً جيدا على ما يتمتع صاحب مرتبة عشرى الستره به من لا منطقية ، وحديث ذى وجهين ، فكان مهيئاً بذلك لأن يشغل منصبه : «**علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا**» ص ٣٦ ــ (٢٨ من ط/ العربية) .

إن استخدام **عبد الصبور** الفكاهى لتكاثر السترات فى هذه المسرحية يوحى بأنه ربما قد يكون قد استجاب لما كتبه تينان ساخرا : «إن حجرات حفظ المعاطف فى غالبية مسارح لندن ليست أكثر من حفرة فى الجدار ؛ خزائن يحتل كلا منها خمسمائة معطف وإنسان واحد . ومن المدهش أن إيونسكو لم يكتب مسرحية عن هذه الحجرات .»(٢٠) ومن الواضح إن تينان كان يشير إلى تكاثر الكراسى فى مسرحية **إيونسكو** «**الكراسى**» وإلى تكاثر الأثاث فى مسرحيته «الساكن الجديد» . وربما كان من الممكن استخدام كلمة «**السترات**» كعنوان بديل لمسرحية «**مسافر ليل**» بطريقة **إيونسكو** فى وضع عناوين بديلة لمسرحياته .

ويستخدم **عبد الصبور** توالد الأشباه فى أسماء المسافر وأعضاء أسرته : «بل إنى عبده ... أقسم لك ، وأبى عبد الله ، وابنى الأكبر بدعى عابد ، وابنى الأصغر عباد ، واسم الأسرة عبدون» ص ٣٣ (٢٤ ط / العربية) وتبرز ملاحظة فى الطبعة الإنجليزية ، القيمة الرمزية لتلك الأسماء بالنسبة للمسرحية ، طالما أنها تأتى كلها من الفعل العربى ــ الجذر «**عبد**» الذى يعنى «يخدم» ، وهو على علاقة بكلمة أخرى ، هى «**عبد**» التى تعنى «**خادم**» .

ويهدف **عبد الصبور** ــ من أسماء المسافر وأسرته ــ إلى إفهامنا أنهم جميعا عبيد الله ، على الأقل بالأسماء . وتنويعات كلمة «عبد» ليس إلا توريات إلى معنى «**خادم**» أو «**عبد**» حقيق ، مثلما أوضحت الملاحظة . فعبده تعنى «**خادمه**» ، و «**عبد الله**» **تعنى** «**خادم الله**» ؛ **وعابد تعنى** «**رجل يصلى**» ، **وعباد تعنى** «**من أصبح عبد الله**» ، **وعبدون تعنى** «**نحن نصلى لله**» . ولكن مع استمرار المسرحية وتطورها ، يعرف المتفرج أن المسافر وأسرته قد أصبحوا عبيدا ، لا لله وإنما لمخاوفهم الداخلية ، ولقوى خارجية ، من مثل الطغاة .

وتتحقق الفكاهة أيضا من خلال استخدام لغة مفخمة ، مثلا نرى حينما يحاول المسافر / الضحية أن يدخل السرور على قلب الكمسارى الطاغية ، فيخاطبه قائلا : «لا ، وجلالة مجدك ..» ، وذلك حينما يعترض الكمسارى الطاغية على بيت من الشعر يتلوه الضحية ليمتدح به الطاغية فيصفه بأنه :

ولو لم يكن فى كفة غير روحه

لجادبها ، فليتق الله سائله .

ويعترض الطاغية على هذا المعنى ، لأن تخليه عن حياته سوف يؤدى إلى أن «يختل نظام الكون» ، ويسأل عمن يكون صاحب هذا الشعر ، ثم يقول : «**هذا يبدو من شعر العائم ؛ شعبان العائم**» . ولهاتين الكلمتين بالعربية دلالات دينية ؛ ولذلك يوضح الطاغية أن مؤلف ذلك البيت من الشعر : «**صحفى فى حاشيتى ، لا يصلح إلا فى هذا الهذر الأجوف ، لكنى أتسلى به .**» ص ٤٢ ، ٤٣ (ص ٣٦ ، ٣٧ ط العربية) . والمعنى أن تسليم المرء الدينى ذاته إلى الله ، هو أمر يدعو للسخرية فى أنظار الطاغية الذى يرى نفسه فى مركز الكون ، حيث يبلغ من الأهمية درجة لا تسمح بأن يحل أحد محله .

وينجح **عبد الصبور فى صياغة** «**مسافر ليل**» بحيث تتفق مع متطلبات أساسية أخرى ــ بالإضافة إلى الفكاهة السوداء ــ من متطلبات مسرح العبث . فشخصيتاه ليستا شخصيتين إنسانيتين بالمعنى الحقيق ، فإحداهما مرعبة إلى درجة لا تسمح لها بأن تكون حقيقية ، والأخرى بالغة الضعف . وللمسرحية بداية تحكمية ونهاية تحكمية أيضا .

إننا لا نعرف من أين يقدم المسافر ولا إلى أين هو ذاهب ولا لماذا . ولما كانت ذكرياته عن حياته «**باهتة**» لا لون لها ، فمن المحتمل أن أحدا لم يهتم بذلك ، ولا نحن أيضا نهتم به ، لأن هذا الموقف ليس موقفا واقعيا . **إنه موقف أكثر شبها بكابوس من الإكراه بالقوة ، والخوف والقتل . إنه موقف مخيف إلى حد خيالى ، يولد اليأس ويجلو أى وهم متعلق بوضع الإنسان ، حينما يحدد حالته الإنسانية بأنها حالة من العبودية والرق** . وينجح **عبد الصبور** فى تطوير الصورة الشعرية للحقيقة الإنسانية القائلة بأن البشر جميعا يروحون ضحايا للطغاة ، بصرف النظر عما يفعلونه . إن هذا التعبير عن التحرر من الأوهام المتعلقة بالمؤسسات السياسية لصياغة وتشكيل الحقيقة المريرة التى ينبغى على الإنسان أن يتعلم بشكل ما أن يعيش معها . إنه يعبر عن واقع نفسى داخلى من خلال استكشاف أعماق وعى الإنسان الباطنى ، فى أثناء عرضه لحقيقة كونية معاصرة .

ويجرى تطور «**مسافر ليل**» عن طريق تداعى الرموز وليس على أساس المنطق . إن بؤرة الاهتمام هى الصورة الشعرية ، وليس التتابع المتنامى المنطقى للأحداث والحوار .

وتتكشف الصورة الشعرية داخل منظر ثابت (**ستاتيكى**) فى عربة قطار ، حيث الحركة الوحيدة هى وقوف الكمسارى أو جلوسه إلى جوار

المسافر أو فوقه (ص ٣١ ، ٤٠) (ص ٢٢ ، ٣٢ ـ ط/ العربية) . يمسك أو يرمى بطاقة الهوية (ص ٣٧ ، ٣٨) (ص ٢٥ ، ٢٩ العربية) ، وفى النهاية يطعن المسافر بخنجر (ص ٥٣) ـ (ص ٤٩/ العربية) . وغالبية هذه الأفعال يقررها الراوى الذى يرمز إلى الأغلبية الصامته ، والذى يقف جانبا يراقب الأبرياء وهم يعذبون ويقتلون بدلا من أن يشترك ـ فيما يجرى أمامه ـ لكى يساعدهم أو لكى يوقف القاتل عما يفعله . إن الراوى ـ الأغلبية ـ خائف هو الآخر ، وهو لذلك صامت ساكن (ص ٥٣) ـ (ص ٤٩/ العربية) ، بل إنه يمكن أن يرغم إرغاما على أن يساعد القاتل خوفا من أسلحته (ص٥٥) ـ (٥٠ ـ ٥١/ العربية) . ويقول **عبد الصبور** : «إن الراوى هو البديل للجوقة التى عرضها المسرح الإغريق ... وأنا أعتقد أن الراوى شخصية رئيسية من شخصيات مسرحيتى ... إذ أنه يوضح ويعلق وينير ... أما دوره الرئيسى فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح ، الذين لا يقفون فوق المنصة المسرحية . » (ص ٦١ ، ٦٢) ـ (ص ٥٧ ـ ٥٨/ العربية) .

وتدفع الصورة الشعرية إلى الحياة عن طريق رموز مركبة ، ملتبسة وغامضة ، ومتعددة الأبعاد ؛ **فإن عشرى السترة** على سبيل المثال ، ديكتاتور ، وإله ، وممثل للاتهام ، وقاض ، مثل «الشريف» أو المأمور الأمريكى (ص ٣٨ ،ص ٣١/ العربية) . وهو يغير اسمه ، وسترته ـ شخصيته أو هويته ـ لكى تتناسب مع الموقف . وهويتهم ضحاياه بشكل ملتبس وغامض ، بجرائم (قتل الله) ، ومع ذلك فإنه هو المجرم الحقيقى (إذ يحتل مكان الله) . والسترات التى يرتديها كاكية اللون (صفراء بنية ، وليست **صفراء** ، **طبقا لما يقوله الدكتور سرحان ـ ص ١٠) وهو لون الثياب العسكرية** ، **«لون الداء» (ص ٣١) ـ ٢٢** / العربية) . وترمز بطاقة الهوية إلى الشمول المطلق للنظام الشمولى . فعلى كل شخص أن يحمل بطاقة هوية حتى يكون متأكدا من أنه يعرف من هو ، وحتى يستطيع الطاغية أن يفحصها ويتثبت منها ، وأن يظل قادرا على اقتفاء أثر ضحاياه . فليست هناك حركة حرة ؛ فعلى المرء أن يسجل نفسه ، وأن يبرز بطاقة هويته حيثما ذهب . ويجلس الطاغية فوق المسافر لكى يرمز إلى قوة الطغيان وسطوته ، ليس فقط على الناس ، بل على القانون أيضا . (٤٠) (٣٢ ـ ٣٣ / العربية) . وتتحدث أسلحة التعذيب عن نفسها (ص ٢٢) ـ (ص ١١ / العربية) . وفى النهاية ينهى الخنجر بإيحاءاته الجنسية ـ مثل السكين ـ حياة الضحية ، وينهى المسرحية (ص ٥٤) . (ص ٤٨ /العربية) ، ولكنها لا تختتم ، لأن **«الجسد الثقيل»** ، أى الإثم ، سيكون واجبا أن يحمله كل من الطاغية والراوى ، الأغلبية الصامته (٥٤ ـ ٥٥) ـ (ص ٥٠ ـ ٥١ /العربية) .

والخلاصة ، أننا قد رأينا فى التحليل السابق ، أن **صلاح عبد الصبور** قد نجح بالتأكيد فى كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح العبث فيما تعبر عن أفكار **«إيونسكية»** ، وهو ما قرر أنه كان يريده . فإذا استخدمنا **«معايير الحكم»** التى تحدث عنها إسلين ، لحق علينا أن نقول إن **«مسافر ليل» تحتل مكانة رفيعة فى المعيار النقدى ، بالنسبة لمسرحية تتدرج ضمن تراث مسرح العبث** .[٢١] **وتتجلى فى المسرحية قدرة إيحائية قوية ، وأصالة ابتكار ، كما تتجلى حقيقة نفسية معينة فى صورها الشعرية السائدة** : **غياب قوة الله من العالم ، وحضور الموت الأبدى ، وسقوط الإنسان ضحية للطغاة** . وإن الصور الرمزية لصادقة مركبة ، عالمية وعميقة . إن مسرحية **عبد الصبور** ، ذات الفصل الواحد (وهو الشكل الذى فضله **إيونسكو** لأنه : «يمكن أن يتطور دون انقطاع»[٢٢] قد ثبتت على ابتكارها الأصيل من البداية إلى النهاية ، ويتكثف الخوف إلى أن يبلغ ذروته فى الموت عند نهاية المسرحية . ويكشف هذا عن مهارة **عبد الصبور** ككاتب مسرحى . وإننا لنرى نوعا من الحقيقة والصدق فى الصور التى يستخدمها لكى يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية . وتتمتع الصور بما يكفى من التجريد والغموض لكى تسمح للمؤلف بأن يستبق حياته فى العالم المأساوى الذى يعبر عنه . ولسوء الحظ ، فإن **صلاح عبد الصبور** قد اختاره ربه فى ربيع الحياة ، دون أن يزيد سنه على الخمسين ، فى الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٨١ . لقد رحل ، ولكن آراءه حول حالة الإنسانية تبقى حية فى صوره الشعرية الغزيرة .

• هوامش :

(1) Salah Abdul Saboor, **Night Traveler**, Arab Republic of Egypt. Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, **PRISM**, Supplement Series X. (Cairo. Egypt: Dept. of International Organizations and Information Service,

وفى الترجمة ، أشرنا إلى الصفحات فى طبعة ثالثة للمسرحية ، الصادرة عام ١٩٨١ ، عن دار الشروق ، القاهرة .

(2) Samir Sarhan, Ph. D., Professor of English, Cairo University.

(3) Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd**, (Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973) Revised Updated Edition, p. 117, hereafter cited as Esslin, TA.

(4) Ionesco, «Le point du départ«, **Cahiers des Quatre Saisons**, Paris, No. 1, August, 1955. In Esslin **TA**, p. 115.

(5) Ionesco, **Combat**, December, 1961, in **Notes and Counter Notes: Writings on The Theatre**, Eugène Ionesco, Translated from the French by Donald Watson (New York: Grove Press, Inc. 1964) p. 255, herafter cited as **nacn.**

(6) Kenneth Tynan, **Curtains** (New York: Atheneum, 1961), p. 410 (1958); p. 421 (1959).

(7) Ionesco, Second reply to Kenneth Tynan, «Hearts Are Not Worn on the Sleeve, «republished in **Cahiers des Saisons**, Winter 1959. In NACN, p. 106.

(8) Esslin, **TA**, p. 163.

(9) Ionesco, quoted by Towarnicki, «Des **Chaises** vides... à Broadway»; Paris: **Spectacles**, No. 2, July 1958, in Esslin, **TA**, p. 164.

(10) Nietsche, **Also Sprach Zarathustra**, in **Werke**, Vol. II (Munich: Hanser, 1955), p. 279, in Esslin, **TA**, p. 350.

(11) Esslin, **TA**, p. 350-51.

(12) Ionesco, Lecture given at the sorbonne in March 1960 under the auspices of the «Maison des Lettres». In NACN, p. 81-2.

(13) Ionesco, reply to kenneth Tynan, «The Playwright's Role». InNACN, pp. 91-2.

(14) Ionesco, NACN, pp. 107-8.

(15) Esslin, **TA**, p. 151.

(16) Esslin, **TA**, p. 160.

(17) Esslin, **TA**, p. 362.

(18) Esslin, **TA**, p. 364.

مسرح صلاح عبد الصبور

بين ثلاثة من الدارسين

نعيم عطية

فى مؤلفه «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر» (١٩٨١) يتصدى الدكتور على عشرى زايد لدراسة «الموروث الصوفى» وما بين «التجربة الشعرية» و«التجربة الصوفية» من صلات دفينة ووثيقة. فيقول: «كان التراث الصوفى واحدا من أهم المصادر التراثية التى استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية. وحتى السياسية والاجتماعية. وليس غريبا أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية؛ فالصلة بين التجربة الشعرية ـ خصوصا فى صورتها الحديثة التى يغلب عليها الطابع السريالى ـ وبين التجربة الصوفية جد وثيقة. وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى فى ميل كل من الشاعر الحديث والصوفى إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به».

ويبرز **الدكتور على عشرى زايد** مبلغ تأثر **صلاح عبد الصبور** بما كتبه المستشرق الفرنسى **لوى ماسينيون** عن «**الحلاج وآلامه**». وهذا تأثر لا ينكره **صلاح عبد الصبور**. بل يعترف به صراحة فى تذييله مسرحيته «**مأساة الحلاج**». وقد حاول ماسينيون فى دراسته لشخصية الحلاج شهيد التصوف الإسلامى أن يوضح بعدين رئيسيين فى فكر الحلاج، أولهما أن لا خلاص بغير ألم؛ فالألم سبيل الخلاص. ومن هنا ينبت نبل الألم، ومن هنا نفهم كيف يستعذبه من وهبوا أنفسهم لخير البشرية. فالألم فداء، وبهذا الفداء يرقى الصوفى الدرجات إلى الله. وربما كانت آلام السيد المسيح على الصليب فى ذهن الحلاج وسط آلامه قد اكسبت اسطورة موته هالة من الجلال النادر. وقد تجلت فكرة الفداء فى مسرحية صلاح عبد الصبور بوضوح؛ فمقتل الحلاج لم يكن هباء، ولم يكن عملا انتحاريا. بل كان من أجل أن تدب الحياة فى شجرة جديبة. فتطول الأغصان. «**مثمرة تكون فى مجاعة الزمان. خضراء تعطى دون موعد. بلا أوان**».

أما البعد الثانى الذى ألمح إليه **ماسينيون** ـ وهو بعد لا يخفى على من يتأمل جهاد الحلاج الذى أوصله إلى الموت ـ فهو البعد السياسى لمحنة الحلاج. وقد كشف التاريخ فيما بعد عن أن السبب الحقيقى وراء صلب هذا الصوفى ليس عقيدته، مهما بلغ تطرفها، بل هو موقفه من السلطة، ونيتها المبيتة على البطش به. ويرى الدكتور **على عشرى زايد** فى مؤلفه الذى سلفت الإشارة إليه (ص ١٤٥) أن البعد السياسى لمحنة الحلاج من المحاور الأساسية لمسرحية صلاح عبد الصبور. «حيث حاول الشاعر فى المسرحية أن يصور ـ من خلال الحلاج ـ موقف صاحب الكلمة من المجتمع ومن السلطة». ويسترشد فى ذلك بقول الشاعر نفسه فى كتابه «**حياتى فى الشعر**» (ص ١١٩ و ١٢٠): «**كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة. بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم، هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم**».

ويمضى الدكتور **على عشرى زايد** فى مؤلفه (ص ٣٣١ وما بعدها)، فيسجل جرأة الشاعر على تحوير بعض الأحداث التاريخية التى تتناولها مسرحيته، وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة؛ «**فإن الشاعر يعترف بأنه أراد من خلالها أن يعبر عن قضية معاصرة، وهى قضية التزام صاحب الكلمة نحو أمته ونحو مجتمعه. وإن كان الحلاج قد تمزق فى المسرحية بين البعد الاجتماعى والبعد الصوفى. إلا أنه ـ مهما كان من تمزق شخصية الحلاج فنيا فى المسرحية بين الرؤيا الاجتماعية والرؤيا الصوفية ـ فقد ظلت قضية المسرحية الحقيقية هى تضحية صاحب الرأى وصاحب الكلمة فى سبيل رأيه وكلمته، وإحساسه بأن فى قتله حياة لكلمته وخلودا لها**» (ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣).

وإذا كان الدكتور على عشرى زايد يحدد قضية المسرحية الحقيقية على هذا النحو فإنه يستطرد بعد ذلك فيشير إلى أنه ، إلى جوار هذا المضمون العام ، هناك بعض الدلالات الجزئية التى حاول صلاح عبد الصبور أن يسقطها على بعض المواقف فى المسرحية . ومن ذلك تصويره لجو الإرهاب الذى يفرض على الناس ستارا من الصمت . ومن ذلك أيضا إدانته سيطرة السلطة التنفيذية فى بعض الأحيان على القضاة ، وتسخيرهم ليصبحوا سيفا تفتك بمعارضيها به . ومن ذلك أيضا إدانته حرص الدكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات فى قبضتها فى حين أن ميزان العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف واحدة . » .

ـ ٢ ـ

ويتساءل الدكتور **سامى منير حسين عامر** ، فى الجزء الثانى من كتابه «**المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى** (٤٥ ـ ١٩٧٠) » ، الصادر فى عام ١٩٧٨ ـ يتساءل عن السبب فى اختيار **صلاح عبد الصبور** شخصية الحلاج ليبنى عليها رؤيته المسرحية المعاصرة ، ويجد أن سبب ذلك هو ما فى حياة الحلاج من استشهاد بطولى احتجاجا على مفاسد عصره . وهذا الاستشهاد من أجل الخير والعدل هو قيمة إنسانية على مر العصور باقية .

«إن أخطر ما تميز به حياة الحلاج أنه لم يقف عند حدود الاستيطان الذاتى والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالحرمان والمحبة ، وإنما حرص أن ينزل إلى دنيا الناس فلا ينعزل عنها ، بل ويسعى لإشاعة النور فى الأرض حربا ضد المفاسد والمظالم من أجل الإنسان ؛ فالكون مملوء بالشر . نزل الحلاج يحتك بالعامة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره مهما عرضه ذلك لخلافات مع جماعته الصوفية (السلبية) ، ومهما ألصق به من اتهامات لا تنتهى من فقهاء عصره ، فكان سلاح الحلاج فى وجه ذلك كله هو الكلمة . إن كلمة الحلاج كان لابد لها من فعل وتنفيذ ، ولهذا ليس أمام صاحب هذه الكلمة الملتزمة إلا أن يجابه قدره بالتضحية النبيلة ، والاستشهاد الشريف » .

ماذا يريد الحلاج أن يفعل بالكلمات ؟ أن يطهر العالم من الشر ، بأن تصبح كلماته فعلا وعملا وتحققا وقدراً . ولكن كيف يتأتى ذلك «فى عصر ملتاث ، قاس وضنين » ؟ يعرف الحلاج ابتداءً مبلغ صعوبة هذه المهمة ، ولكنه ـ مثل دون كيشوت ـ لا يرضى بالنكوص أو الهروب أو التراجع ، » لأنه كمثقف يضنيه الفكر ، لابد أن ينفث ما بنفسه لإنارة سبيل العامة » . فإذا ما نفث ما بنفسه وتحدث فى ساحة من ساحات بغداد عن «القحط » الذى «يسبب الفاقة وينشر الرذيلة » ، اصطدم بالشرطة ، وإذا اصطدم بالشرطة لقول مثل هذا ، فقد اعتبر قوله تعريضا بالسلطة فى أمر ترهب السلطة أن تلغ فيه الألسنة وتلوكه ، بل ولا تسمح أن يقترب منه أحد ولو بكلمة . فإذا قال مثل هذه الكلمة ، ولم تَرُقْ للشرطة . فلابد للسلطة أن تنزل الموت بقائل تلك الكلمة . ولهذا قسم **صلاح عبد الصبور** مسرحيته إلى فصلين : الأول أطلق عليه «**الكلمة** » ، وأطلق على الثانى «**الموت** » .

ولكن قبل أن يهرع «**الموت** » إلى صاحب «**الكلمة** » فلنر ما إذا كانت الكلمة تفيد من قيلت لهم . إن السجين الثانى ، الذى يلتقى به الحلاج فى سجنه ، مر بتجربة «**الكلمة** » فلم تصلح . ويقول فى هذا المقام للحلاج الذى يحدثه عن العدل : «**أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئا .. هل تصلحهم كلماتك** ؟ » . ومع ذلك لا يتعظ الحلاج بما يقوله السجين الثانى ، الذى تحول إلى مناضل عنيف لا يعرف قلبه الرحمة . ويصر الحلاج على مواجهة السلطة الباطشة بأن ينزل إلى الناس بكلماته . وهذا الموقف ـ على الرغم من إيجابيته إذا قورن بمواقف سائر المتصوفين من ذوى الخرقة ـ يعتبره السجين الثانى موقفا سلبيا ؛ فقد كان من قبل مثاليًا حالما ، يودع «الكلمة » أمله فى الخلاص ، لكن أمله خاب ، فدفعه ذلك إلى التطرف وتلمس الخلاص بحد السيف .

ويرى الدكتور **سامى عامر أن صلاح عبد الصبور** ، باختياره للحلاج بطلا ، إنما يفصح عن تفضيله «**للبطل المهزوم** » . ويزعم الدكتور **سامى عامر** أن الحلاج قد أصيب فى السجن بحالة من الارتداد غير مبررة دراميا ، ولكنه يعود فيرى أن هذه الحالة التى يشوبها التردد والانكسار سببها الخفى «**هو خوف الحلاج من مجابهة السلطة بالسيف** » (ص ٤١١ و ٤١٣) . إن القتل والتنكيل هما ما يخيف الحلاج من اتباع طريق الثورة الإيجابية ضد السلطة الباطشة . لقد كسر **صلاح عبد الصبور** ـ فى نظر الدكتور **سامى عامر** ـ شخصية الحلاج الذى أودع فيه ـ وهذا رأى الدكتور **سامى عامر** أيضا ـ بعضا من نفسه ، وأظهرها وكأنها عاجزة أمام السلطة . ولا ينقذ الحلاج من عجزه إلا دخول الحارس يطلبه للمثول أمام المحكمة . ويبتهج الحلاج لذلك ، فقد اختار له الله . ومن ثم تبدو شخصية الحلاج ـ فى نظر الدكتور **سامى عامر** ـ شخصية قدرية ، ترتضى ما اختاره الله لها ، ولو لم يكن هذا ما شاءته هى أصلا . وفى هذا الموضع يحتاج الأمر إلى وقفة طويلة لمجادلة الدكتور عامر فى آرائه . فالصوفية ليست قدرية . بل هى اختيار حق ، بأن يرتضى الصوفى مشيئة الله مشيئةً له ؛ وذلك لا عن إرغام أو قهر ، بل عن مطلق اختياره وبكامل رضاه . وبذلك تتلاقى إرادة الخالق والمخلوق ، لا على أن هذا التلاقى مجرد حدث مادى ، بل على أن الحرية هى ارتضاء الخير والصواب . ولانعتقد من ناحية أخرى أن شخصية الحلاج قد شابها انكسار ما ، بل كل ما هنالك هو أن الشخصية التراجيدية الحقة لا تبدو لنا كسهم منطلق فى خط لا انحناء فيه من أول المسرحية إلى آخرها ، بل إن الجانب الإنسانى فى البطل هو ما يُبينُ عن تردده وتخبطه اللذين لا يلبث أن يتغلب عليهما ، سواء عن طريق التدبر أو الإلهام . ثم يمضى فى طريقه إلى الذروة ثم إننا ننبه إلى أنه من الخطأ والإجحاف للنص المسرحى ولمؤلفه على السواء . أن يربط الباحث بين النص والمؤلف ربطا من النوع الذى أقدم عليه الدكتور **سامى عامر** ؛ لأنه ليس ثمة ما يسند هذا القول بأن **صلاح عبد الصبور** هو الحلاج أو السجين الثانى أو أى شخصية من شخصيات مأساة الحلاج .

فالمسرحية تحمل هموم الحلاج وإنْ عبر عنها **صلاح عبد الصبور** ، وإلا لكان الممثل هو الشخصية التى يمثلها ، ولا ختلط الأمر اختلاطاً فى غير صالح الفن أو الفنان وعندما يحدثنا الدكتور **سامى عامر** عن المحكمة

التى حوكم أمامها الحلاج ، وكيف أن تشكيلها قد تضمن رئيسا منحازا للسلطة ، وعضوا يمالئ هذا الرئيس ، وعضوا هو مثال النزاهة ، يبين لنا أن النحو الذى جرت عليه محاكمة الحلاج ، والنهاية المبيتة التى انتهت إليها ، تصور العصر الذى احتوى الحلاج وكفاحه من أجل الكلمة . ولا شك أن صورة هذا العصر تتكرر بلا نهاية ، باختلاف الأزمان والمجتمعات وهذا ما يجعل ــ فى نظرنا ــ لحظة تاريخية محدودة قادرة على أن تتعدى أطرها الضيقة ، لتخاطب الضمائر والقلوب فى كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن «**مأساة الحلاج**» مسرحية استقت موضوعها من التاريخ ، فإنها ليست مسرحية تاريخية ، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك . ومن هنا جاءت دلالتها «**الرمزية**» ؛ **فهى تخاطب** الإنسانية جمعاء وتدين القهر والظلم ، أمس واليوم وغدا . **فخشبة** مسرح «**مأساة الحلاج**» ليست التاريخ بل «**ضمير الإنسان**» الذى لا يبلى بمرور الزمان . وفى هذه المأساة يطرح **صلاح عبد الصبور قضية** خلاص المثقف الذى يعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود .

وفى مقام بحث «**مأساة الحلاج**» من حيث الشكل ، يتساءل الدكتور **سامى عامر** : **أين المأساة الحلاجية التى حاول صلاح عبد الصبور رسمها ؟** (ص ٤٢١) ويسعى الباحث إلى الكشف عنها ، وذلك من خلال «**نوعية الصراع فى المسرحية ، والوقوف على وظيفته فى توليد الحركة الدرامية على المسرح ، سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات ، أم حركة داخلية تجرى داخل النفوس**» ؛ فلينس أقدر من ذلك ــ فى نظره ــ على كشف دخيلة العمل المسرحى . ويجد الدكتور **سامى عامر** هذا الصراع المحورى فى «**الصراع الإنسانى بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام**» . أما خطيئة هذا البطل التراجيدى **فهى** أنه لم يستطع أن يرفع السيف «**فقنع بالكلمات التى كان يرجو لها أن تكون فعالة**» وهذا الكسر فى شخصية الحلاج مرده إلى انشطارها فنيا إلى شخصيتين متمايزتين ، هما الحلاج متحدثا والحلاج فعالا . وينسج هذا الانشطار بعد ذلك الطريق إلى إظهار «**سلبية الحلاج**» ، فتبدو فكرة «**البطل السلبى**» الذى ليس كله على المستوى الفنى سوءا ؛ فهذه السلبية قد تكون ذات هدف بعيد ؛ إنها بمثابة القطب الكهربى السالب ، الذى يكون مع جمهور المشاهدين الشرارة الكهربائية ، ويثير فيهم الرغبة فى التغيير . (ص ٤٢٤) وهذا ما علمتنا إياه شخصيات تشيكوف التى تمضى تثرثر بهمومها دون أن تأتى فعلا تغير به من أوضاعها ومن مبعث تلك الهموم ، ومع ذلك فهى فى النهاية تثير لدى المتفرج إحساسا قويا بالرغبة فى التغيير والتمرد على الأوضاع المعادلة لأوضاع أولئك الأبطال السلبيين الشكائين . ذلك أن «المهزلة الإنسانية الدامية» ، التى «هم وقودها» ، لا يمكن أن تمضى إلى مالا نهاية . وفى هذا يقول **صلاح عبد الصبور** فى قصيدته الطويلة «**أقول لكم**» : « .... **وأن القلب إن غمغم ، وأن الحلق إن همهم ، وأن الريح إن نقلت ، فقد فعلت ، فقد فعلت .** »

وإذا كان **صلاح عبد الصبور** يجاهر بأن تأثره الأول كان بنبع التراجيديا الصافى ، يعنى المسرح الإغريقى ، فهل حلاجه بطل تراجيدى ؟ يقول **صلاح عبد الصبور إن «مأساة الحلاج» «بطل وسقطته ، والسقطة سقطة تراجيدية ، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه فى تركيبه ، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط» . ولكن ما سقطة الحلاج إذن ؟ إنه «البوح بعلاقته الحميمة بالله ، وباعثه هو الزهو بما نال»** . صلاح عبد الصبور ــ حياتى فى الشعر ــ ص ١١٨ و ١١٩) .

على أن الدكتور **سامى عامر** (ص ٤٣١) يرى أننا لم نحس بمراحل تدرج السقطة التراجيدية للحلاج ؛ فصلاح عبد الصبور لم يعمق إحساسنا بتلك المراحل فى تطور أزمة البطل حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة تحتاج إلى حل . ويذهب الدكتور **سامى عامر** (ص ٤٣٢) إلى أن صلاح عبد الصبور قد خرج بمسرحيته على المفاهيم الإغريقية ، إلى ما يمكن أن يقترب من المسرح التسجيلى أو البرختى . وربما كان ذلك تأثرا من جانب صلاح عبد الصبور بشاعره الأوربى المفضل **ت . س . إليوت** ، صاحب مسرحية «**جريمة قتل فى الكاتدرائية**» ، التى تشبه بعض الشئ «**مأساة الحلاج**» . ولكن يمكن أن نذكر فى هذا المقام ــ ردا على الدكتور **سامى عامر ــ أن ثمة** مسرحيات إغريقية اقتربت من الجوهر الدرامى لمأساة الحلاج ، ومنها مسرحيتا «**بروميثيوس مقيدا**» و «**بروميثيوس طليقا**» .

على أننا نقرر أيضا أن «**مأساة الحلاج**» ليست أفضل أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية ، وأنه إذا كانت قد خفت فيها الحركة الدرامية ، وغلب الغناء الشعرى ، فقد كانت هذه المسرحية أولى أعمال شاعر يتلمس طريقه إلى المسرح ، وقد تطور هذا الشاعر ككاتب مسرحى ، وقدم بعد ذلك أعمالا مسرحية أقوى بناء وأمتن حبكة ، اتجه فيها الحوار إلى أن يكون لغة مسرحية بحتا وليس مجرد أشعار ينطق بها الأبطال . وبذلك تخلص **صلاح عبد الصبور** من غنائية المسرحية الشعرية كما بدأها **أحمد شوقى** .

ـ ٣ ـ

ويمضى الدكتور **سامى عامر** فى الجزء الثانى من مؤلفه الذى سلفت الإشارة إليه ، إلى معالجة سائر أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية . وهو يطلق على عطاء الشاعر هذا صفات تبرز من بينها صفة «**المسرح الفكرى**» وصفة «**المسرح الرمزى**» وصفة «**المسرح اللامعقولى**» . ثم يطلق الدكتور سامى عامر القول بعد ذلك ، فيصف مسرحيات صلاح عبد الصبور اللاحقة على «**مأساة الحلاج**» وهى : «**مسافر ليل**» (١٩٦٩) و «**الأميرة تنتظر**» (١٩٧٠) و «**ليلى والمجنون**» (١٩٧٠) و «**بعد أن يموت الملك**» (١٩٧٣) بأنها «**أقرب إلى الرمزية الشاعرية**» .

ولنبدأ بما يقوله الدكتور **سامى عامر** عن مسرح **صلاح عبد الصبور** هذا من أنه من قبيل «**المسرح الفكرى**» . وفى هذا الصدد يركز على تأثير **توفيق الحكيم** على صلاح عبد الصبور ، وينتهى الى «**تداخل معظم مسرحيات عبد الصبور الرمزية الشاعرية (مسافر ليل / الأميرة تنتظر / بعد أن يموت الملك) تداخلا فى الشكل وفى المضمون بمسرحيات الحكيم**

(السلطان الحائر (١٩٦٠) رحلة قطار . شمس النهار ١٩٦٥) . بحيث تعتبر مسرحيات صلاح عبد الصبور هذه مكملة للتأريخ الاجتماعى والسياسى الذى صاغه الحكيم مسرحا حاول أن يجعله فكريا (ص ١٥٣ . ١٥٤ جزء ٢) .

ويتقدم الدكتور **سامى عامر** بشواهد تؤيد قوله فى تأثر شاعرنا **بتوفيق الحكيم** . «**فمسافر ليل**» تذكرنا «**برحلة قطار**» ، بائع التذاكر فى الأولى يذكرنا بالوقاد أو سائق القطار فى الثانية ، بل إن بعض ما يقوله عامل التذاكر يذكرنا بفكرة **توفيق الحكيم** عن «**الآله المعبود**» فى «**عودة الروح**» . كما أن الصراع فى «**مسافر ليل**» مجرد صراع فكرى مثلما هو فى مسرحية توفيق الحكيم «الرمزية التعبيرية» «**رحلة قطار**» ، بل إن «الراوى» فى مسرحية «**مسافر ليل**» عندما يقول مخاطبا جمهور المتفرجين عن «**عشرى السترة**» فى أخريات المسرحية : «**فى يده خنجر ، وأنا مثلكمو أعزل . ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟**» ـ هذا الراوى يضعنا أمام تساؤلا لا ندرى له إجابة ، تماما كما قاد سائق الحكيم القطار إلى نهاية غير معلومة . ثم يقول الدكتور سامى عامر «**واستمر عبد الصبور فى الضرب على منوال الحكيم مرة أخرى حين قدم مسرحيته «بعد أن يموت الملك» ، التى لجأ فيها إلى جعل شخوص مسرحيته رموزا لذوى السلطة (الملك / القاضى / الوزير / الجلاد) تماما كالحكيم فى «السلطان الحائر» ، أو فى «شمس النهار»** (ص ١٣٣ و ١٣٤ جزء ٢) . ثم يمضى الدكتور **سامى عامر** فى الحديث عن تأثر صلاح عبد الصبور بتوفيق الحكيم فيذهب إلى أن ما يقوله «الشاب» ابن الملكة ذو الأعوام العشرين فى مسرحية «**بعد أن يموت الملك**» ، **حين أراد أن يتربع على عرش المملكة** :

«**ما هذا ؟ قصر ملعون لعنته جنيات الموت العطشى للتخريب وللهدم . لا أبصر حولى إلا ماهو منهار ساقط ..**» ـ **تلمح فيه صورة للبنيان الذى عرضه علينا الحكيم كناطحة سحاب فى «بنك القلق»** ، قد تطيح بها سعلة صغيرة أو عطسة مفاجئة (ص ١٣٥ جزء ٣) . ويذهب الدكتور سامى عامر أيضا إلى أن الصفات المدمرة التى أضفاها صلاح عبد الصبور على الملك الميت فى «**بعد أن يموت الملك**» **يشم منها رائحة الشخصيات القيادية ذات المنطق الخاص المؤدى إلى الهاوية عند الحكيم فى «يا طالع الشجرة»** ، وفى «**رحلة قطار**» وفى «**الورطة**» ، بل فى «**الحمار يفكر**» ، و «**الحمار يؤلف**» ، و «**حصحص الحبوب**» (ص ١٣٧ جزء ٢) . ويضيف الدكتور سامى عامر فى الإبانة عما يراه من تأثر صلاح عبد الصبور بتوفيق الحكيم أن عبد الصبور يقول فى «**بعد أن يموت الملك**» فى مخاطبة القاضى : «**سيدى القاضى إنك ميت ... ولعلك أكثرنا إيغالا فى الموت**» ، وأن هذا هو شأن القاضى أيضا فى مسرحية «**شمس النهار**» لتوفيق الحكيم . وكذلك «**لا يفوت عبد الصبور أن يتأثر بالحكيم فى التدليل على كثرة الشعارات التى حوتها تلك المملكة المتهاوية ، التى وصلت فيها الكلمات إلى أكبر من حجمها الطبيعى فأسهمت فى اضطراب هذا البناء (ص ١٣٩ ـ ج ٢)** . ولقد مات القاضى ومات الوزير ومات الجميع من أثر لمسة الملك ، ولم يفلت من لمسته إلا «**سيدة الأقمار الألف**» . وهذه المرأة شبيهة «**بشمس النهار**» التى أرادت لنفسها حيث تعيش تلك الحياة التى كان يريدها لها والدها السلطان على «**مملكة الشطار**» (ص ١٤٠ و ١٤١) . إن التأثير الأكبر هو لتوفيق الحكيم الذى أبى عبد الصبور إلا أن يتركه يهيمن عليه هنا فى هذه المسرحية ـ يقصد «**بعد أن يموت الملك**» ـ على نحو أكثر وضوحا . حين أراد أن يفرض رأيه علينا فرضا غير مبرر دراميا . إذ جعل الشاعر هو الشخصية المثلى التى يمكن أن تضع الملكة ذات الألف عام ثقتها فيه ، فتمنحه لقب فارس المملكة . حتى يأخذ بيدها إلى المستقبل ، إذ كيف يرى فيه عبد الصبور ذلك مع أنه قد أظهره بمظهر من لا قيمة لكلماته (ص ١٤٧ جزء ٢) . وهناك شواهد أخرى ساقها الباحث تأكيدا لفكرته فى سيطرة الحكيم مسرحيا على عبد الصبور .

وأرى أن الدكتور **سامى عامر** قد اجتهد كثيرا فى محاولة التدليل على تأثير مسرح الحكيم فى مسرح صلاح عبد الصبور . ولكننا لا نقتنع بما أراد أن يدلل عليه ، فقد حاول أن يبنى قانونا من الصدفة ، ومما هو عارض وغير ذى دلالة حقيقية ملزمة . إن كلا من مسرح توفيق الحكيم ومسرح صلاح عبد الصبور مختلف فى جوهره عن الآخر . وبين المزاج الفنى لكلا الأديبين الكبيرين بون شاسع . ومن التعسف الصارخ أن نقول ـ كما قال الدكتور سامى عامر ـ إن «صلاح عبد الصبور» يدور فى فلك «توفيق الحكيم» ، ففى ذلك إغفال لأصالة صلاح عبد الصبور وريادته فى فن المسرح .

أما صفة «**المسرح الرمزى**» أو «**الرمزية الشاعرية**» التى ينعت بها الدكتور سامى عامر مسرح صلاح عبد الصبور بعد «**مأساة الحلاج**» فإن مفهوم «**الرمزية**» عند الدكتور سامى عامر يبين على الأخص فى الفصل الأول من الباب الأول من الجزء الثانى من مؤلفه المشار إليه . وهذا الفصل بعنوان «**اتجاهات الرمزية وتطورها عند الحكيم**» . وفى هامش صفحة ٨٢ من هذا الجزء يقول الدكتور سامى عامر : «**الرمزية التعبيرية أكثر ما تكون فى الأدب المسرحى الحديث ، لأنها تعبر عن الإحساس العقلى والعاطفى بسوءات العصر ، فهى رمزية من حيث إنها ترمز إلى فكرة معينة . وهى تعبيرية من حيث إنها تعبر عن معنى من المعانى ، كبؤس البشر ، مثل مسرحية الخرتيت ليونيسكو ، التى ترمز إلى إمكان تحول أهل قرية أو مدينة بأكملها إلى خراتيت ، وتعبر عن أحدث قضايا البشرية وأخطرها وهى قضية الحرية ، واحتمال فناء الإنسانية كلها إذا قبل الناس هذا المصير الأسود . وفى ضوء هذا التفسير يمكن اعتبار مسرحيات صلاح عبد الصبور الأربع الأخيرة مسرحيات رمزية .**

ويعتبر صلاح عبد الصبور من أجرأ كتابنا المسرحيين ، إذ تبنى «اللامعقول» أو «العبث» لتشييد أعماله الأربعة المذكورة . ويقول صلاح عبد الصبور فى تذييله لمسرحية «مسافر ليل» إنه لم يكن قد اكتشف بعد عبقرية الكاتب المسرحى يوجين يونيسكو عندما كان يكتب «مأساة الحلاج» . ويرد صلاح عبد الصبور إلى «اللامعقول» اعتباره فيقول فى تذييله المذكور : «لقد ظُلِمَتْ كلمة اللامعقول حين ألقاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيرا . إنه ليس مسرحا لا معقولا ، بمعنى أنه مجاف للعقل . ولكنه لا معقول بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة

بالمنطق . ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى كلمة «العبث» تبدو كلمة مخيبة للثقة . فمن يستطيع أن يعبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه . حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ لميزه إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل »

– ٤ –

وإذ يدرج سامى خشبة بدوره مسرحيتى «مسافر ليل» و «الأميرة تنتظر» فى عداد المسرح الرمزى . فإنه يحدثنا فى كتابه «قضايا معاصرة فى المسرح» (١٩٧٢) عن الرمزية فيقول : «لم تكن النزعة الرمزية حين غزت المسرح بأعمال موريس ميترلينك سوى تمردٍ على الواقعية ، ومحاولةٍ من محاولات صياغة «الفن الخالص» . تحت تأثير النزعة الرمزية فى الشعر عند مالارميه وفيرلين . ولكن النزعة الرمزية التى أرادت أن تفرغ المسرح والشعر من هموم الحياة والناس أمدت المسرح والشعر بأدوات وجعلتهما قادرين على احتواء تلك الهموم . بحيث يصبح الفن الخالص فنا واقعيا كذلك . والنزعة الرمزية فى المسرح لا تستطيع أن تكون مجرد تعبير عن الحياة الداخلية للشاعر المسرحى . مثلما هى عند الشاعر الغنائى . فالشاعر المسرحى يضطر إلى تحويل وعيه الذاتى إلى تعبير موضوعى ؛ لأنه يعبر عن هذا الوعى من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى . هى شخصيات عمله المسرحى . إنه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة القائمة فى الواقع . ولا يكتفى بالتعبير عن معاناته الداخلية الخاصة لتلك الحياة الواقعية . فإذا التقى هذا التعبير الرمزى الموضوعى عن الحياة التى يخلقها الشاعر على المسرح . بموقف الشاعر نفسه من الحياة الواقعية خارج المسرح . أصبح لعمله المسرحى قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية» . ويطبق سامى خشبه ما تقدم على «الأميرة تنتظر» فيقول إن صلاح عبد الصبور استخدم فى هذه المسرحية الأسلوب الرمزى أداة صياغية جميلة . تخدم موقفه التجريبى من المسرح ، وموقفه النقدى من الحياة .

ومن منطلق «الرمزية الموضوعية» يتساءل سامى خشبة عمن تكون «الأميرة التى تنتظر» ، وعما تنتظره هى ووصيفاتها الثلاث ، وعمن يكون «السمندل» و «القرندل» . ومن خلال هذه التساؤلات يعمد إلى دراسة جوانب المسرحية التى قد تقرأ – على حد قوله – قراءة أولى على أنها مجرد قصة خيالية مشوقة من قصص ألف ليلة وليلة ، ثم ما تلبث القراءة الثانية لهذه المسرحية أن تدفعنا إلى شتى التساؤلات . وحوار المسرحية يقف دائما بين التصريح بمعناه وبين الامتناع عن البوح السهل بما يريد أن يقول .

ويرى سامى خشبة أن صلاح عبد الصبور فى «الأميرة تنتظر» قد نجح فى تطويع عذوبة الشعر الغنائى والشعر التأملى للحوار المسرحى ؛ فقد أصبحت الصورة الشعرية فى هذه المسرحية جزءاً من موقف إنسانى ، وتعبيراً عن إحساس شخص محدد ، ومن خلال ذلك انطلقت شاعرية صلاح عبد الصبور من مسار تعبيره الذاتى عن الفجيعة فى الحياة (وهو التعبير الذى يحلل شعره الغنائى كله تقريبا) إلى التعبير الموضوعى ، وهو يستبطن شعور الشخصية التى يخلقها لتتحدث إلى شخصية أو شخصيات أخرى فى الموقف الدرامى الذى توضع فيه . وبذلك تحرر نسيج الشعر عنده من إسار تركيبة «اللغة الصوفية» التى سيطرت تماما على نسيج الحوار فى «مأساة الحلاج» . «وأمكن بذلك أن يتحقق التأثير المتبادل بين وعى الشاعر بالحياة الإنسانية وبين التزام رجل المسرح (ص ٢٠٦) ؛ فما عاد الشعر فى «المسافر» و «الأميرة» يتخذ شكل القصائد البديعة . وإنما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التى تتخلل العمل كله . (ص ٢٠٤) .

ولا ينفصل الرمز عن نسيج العمل الفنى فى «مسافر ليل» ، وإنما يتكون المضمون الرمزى من كل خيوط النسيج ، ومن كل لبنات البناء . فالقطار وصوته ، والأعمدة المسرعة إلى الخلف ، وحبات المسبحة المنفرطة ، الشبيهة بأيام عمر المسافر ، وجلد الغزال الذى دُوِّنَ عليه التاريخ بعشرة أسطر ، والتذكرة والبطاقة وأوراق التاريخ المأكولة كلها عناصر تتضافر ليتشكل منها نسيج موحد . بل إن شخصيات المسرحية ، المسافر وعامل التذاكر والراوى ، يخرج كل منها من إطارها الشخصى ويصبح جزءا من الرمز العام الذى يجسده العمل المسرحى (ص ٢٠٤ و ٢٠٥) .

ولا يغفل سامى خشبة الإشارة إلى ما استخدمه صلاح عبد الصبور فى «الأميرة تنتظر» فى تكنيك «المسرح داخل المسرح» . ويقرر أن التمثيلية التى تؤديها الأميرة والوصيفات ليست مفروضة على الموقف المسرحى من خارجه ؛ فهى ليست حدثا طارئا فى هذه الليلة من انتظارهن ، وإنما هى طقس يومى يعبر عن اجترارهن المستمر للحظة السقوط التى تنتظر الأميرة الخلاص منها .

ومادمنا فى صدد التكنيك ، فإننا نعرج على ما قاله سامى خشبة أيضا عن «مسافر ليل» (ص ٢٠٤ وما بعدها) . ففى هذه المسرحية لم يعالج صلاح عبد الصبور موضوعه المأساوى معالجة تراجيدية ، وإنما وضع رؤيته الفاجعة للتاريخ وللعصر وللواقع وراء غلالةٍ قاتمة من سخرية مريرة على الوضع البشرى . وبهذه السخرية حقق أمرين :

(أ) خرج من إطار الانفعال العاطفى بالمأساة .
(ب) وضع أساس التباعد الواعى بين العقل والموضوع . وبذلك توصل إلى النهاية التعليمية التى ابتغاها .

وكذلك حول صلاح عبد الصبور التعليمات المسرحية إلى جزء من البناء الدرامى ، بإيرادها على لسان الراوى ، فتأكدت له صفة المتفرج ، بل المعلِّق على سير الأحداث إذا ما اقتضى الأمر ذلك . إنه يصف ما يحدث على المنصة بكلماته ، أو يستخرج ما يعتمل فى صدر المسافر ، أو يدور فى عقل عامل التذاكر .

وقد خصص سامى خشبة فى كتابه «قضايا معاصرة فى المسرح» ثلاث دراسات عن مسرحية صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» . ويقول فى الدراسة الأولى ، وهى بعنوان «قصة الجيل الضائع بين السيف والكلمات» ، إن صلاح عبد الصبور يقدم فى «ليلى والمجنون» لأول مرة فى مسرحه الشعرى – ولآخر مرة للأسف – «مسرحية تدور أحداثها فى واقعنا الحديث ، وتستمد شخصياتها من نفس الوطن

والزمان ، فى بناء درامى تقليدى وبسيط . أى قصة تتجسد فى مواقف محددة ، تجسدها شخصيات محددة . إنه يرجع بالزمن إلى تاريخ قريب ، إلى قبيل بداية عام ١٩٥٢ بقليل . فزمن المسرحية يستغرق حوالى ثلاثة شهور ، تنتهى بحريق القاهرة فى يناير من ذلك العام . وشخصياتها تنتمى إلى جيل واحد ـ باستثناء أستاذهم إنهم جميعاً ـ عداه ـ من شباب الكتاب الصحفيين والشعراء فى إحدى المجلات الصغيرة التى كانت تصدر فى القاهرة قبل عام ١٩٥٢ » (ص ٢١٦)

ويرى **سامى خشبة** ، بعد عرضه التحليلى لشخصيات «**ليلى والمجنون**» وصراعاتها ، أن القيمة الرئيسية التى قامت عليها هذه المسرحية هى «عجز الحب عن أن يكون علاجا لتناقضات الواقع» . أما حكم **صلاح عبد الصبور** على جيله فهو ـ على حد قول **سامى خشبة** ـ أنه «**جيل عاجز عن عطاء الحب والثورة ، ولا يملك إلا أن ينتظر من سيصنعها بالسيف**» .

ويمضى سامى خشبة فيقول إن «**صلاح عبد الصبور كان قد رفض السيف سبيلا إلى هزيمة الظلم فى مسرحيته الأولى** (**مأساة الحلاج**) **حينما اختار الحلاج أن يرفع صوته لا سيفه . أما الآن فإن شعر الحب الصادق ـ أروع صور الصوت الإنسانى ـ يعجز عما كان يحاول أن يقوم به فى** (**مأساة الحلاج**) . » **ومن ثم فقد جن بطل** «**ليلى والمجنون**» **وتمزق ؛ لأنه عجز عن رفع السيف حين لم تعد الكلمات كافية** » (ص ٢٢١)

وفى الدراسة الثانية عن «ليلى والمجنون» ، وهى بعنوان «**القصة القديمة والمسرحية الثانية**» يمضى **سامى خشبة** فيعمق رؤيته لهذه المسرحية ، فيقول : «**وعى سعيد** (**بطل ليلى والمجنون**) **فشل الحب بدلالته الاجتماعية الواسعة فى حسم المتناقضات بين الحالمين بالمستقبل ، ومن ثم فشله فى صنع ذلك المستقبل ، ووعى تحطم حلمه القديم بأن تقوم الكلمة الشاعرة بمهمة صنع المستقبل ... وأراد سعيد أن يفضى إلى الآخرين بحلمه وهزيمته ووعيه الجديد . والإفضاء إلى الآخرين هو الموقف المسرحى . أراد أن يفضى برؤياه ، وهى رؤيا ذاتية أيضا ؛ لأنها وإن تعلقت بالوضع الاجتماعى وهدفت إلى الوصول للآخرين ، فإنها لم تنفصل بعد عن معاناة صاحبها ، لأنها ما تزال مرتبطة بهزيمة رؤياه القديمة . ولذلك لم يكن غريبا أن يمتزج فى بناء المسرحية التصور العقلى للموقف المسرحى بتصور ذاتى** » . **ويعكس هذا التصور الذاتى التصور العقلى الموضوعى ، ويعلو عليه بوهج الانفعال وكثافة التعبير الشعرى الخالص** (ص ٢٧٧)

ولكن **سامى خشبة** يمضى بعد ذلك فيوجه إلى مسرحية «**ليلى والمجنون**» نقدا لايقوم على سند صحيح ، بل إنه ـ بعد العرض الشائق الذى قدمه لصراعات أبطال المسرحية ومشاكلهم الذاتية التى تصب أخيرا فى القضية الموضوعية الأعم ، والتى تخص مصر كلها ، وتتعلق بلحظة ملتهبة من تاريخها الحديث ـ بعد ذلك يبدو نقده متصفا بتناقض بين مقدماته ونتائجه . يقول **سامى خشبة** فى نقده هذا إن **صلاح عبد الصبور** لم يهتم بالعثور على القصة الجيدة القادرة على تصوير مأساة الشاعر المهزوم فى الحجم التراجيدى الذى أراده لها : حجم مأساة سقوط جيل بأكمله . ثم يتزلق إلى وصف هذه المسرحية «**بالميلودراما**» ، وهو وصف فى غير محله ؛ فليست «**ليلى والمجنون**» من أعمال الميلودراما على الإطلاق . وليس العنف والتأجج اللذان صاحبا بعض مواقف هذه المسرحية بحيث يبرران وصفها بالعمل الميلودرامى ؛ لأن مثل هذا العنف وهذا التأجج لم تخل منه أعمال كانت بعيدة كل البعد عن أن توصف بالميلودراما . نجد ذلك فى «**هاملت**» مثلا ، وفى أعمال خالدة من «**المسرح الرومانسى**» **الكبير أيضا** .

أما فى الدراسة الثالثة عن «**ليلى والمجنون**» ، وهى بعنوان «**ليلى والمجنون وحلم الفرسان المهزومين**» ، فإن **سامى خشبة** يولى إخراج عبد الرحيم الزرقانى للمسرحية اهتمامه الأكبر ، وإن كان فى بعض فقرات دراسته يتعرض للعمل المسرحى فى حد ذاته فيقول إن **سعيدا** ، بطل «**ليلى والمجنون**» ، «**كان قد آمن بالشعر ، ولكن بشاعة الواقع كانت تفرض على إيمانه أن يهتز . ولما كان عاجزا عن أن يمتلك مدينته ليغير وجه الحياة فيها ، وعاجزا عن أن يمتلك حبيبته ، فقد واجه أزمة إيمانه بالكلمة فى شجاعة ، وقنع بأن يلعب دور الذى يبشر الناس بمقدم الشاعر الذى يحمل الكلمة والسيف معا ، ولكن هذا المأزق الجديد لا يدور على أرضية من التاريخ . ولا فى قلب متصوف عاشق للذات الإلهية ، وإنما هو يدور على أرضية من واقعنا الحديث وفى قلب شاعر ثورى من منتصف القرن العشرين . ولذلك فإن المناقشة المجردة لمأزق الشاعر بين الكلمة والسيف فى مأساة الحلاج تتحول إلى مناقشة واقعية لمأزق المدينة المنتهكة ، ولمأزق ثوارها الذين تفاجئهم حركة الواقع بإيقاع أسرع من إيقاع خواطرهم أو تمزقاتهم .** »

ويمضى **سامى خشبة** ، بعدمقارنته لمسرحيتى «**الحلاج**» و «**المجنون**» على النحو المتقدم إيجازه ، فيقارن بين قصة مجنون بنى عامر ، قيس بن الملوح ، وحبيبته ليلى العامرية ، فيقول إن القضية فى تلك القصة القديمة كانت هى عجز ذات الشاعر العاطفية المتمردة ، وعجز الحبيبة عن مواجهة قيود المجتمع الأخلاقية الضاغطة ، ولكن كان الشاعر شاعرا بالضرورة ، وعاشقا بالضرورة أيضا . ولذلك نبعت المأساة من مجرد القصة . أما فى مسرحية صلاح عبد الصبور فإن المأساة يراد لها أن تنبع من مواجهة للحقيقة أحادية الجانب . والموقف المسرحى يتخلق من باب الموقف النفسى والفكرى الذى تعيشه الشخصيات ؛ وهو ما طرح منذ البداية على «**الأستاذ**» اقتراحا بالحل المسرحى (ص ٢٣٣ و ٢٣٤) وقد كان **سامى خشبة** فى كتابه «**شخصيات من: أدب المقاومة**» (١٩٧٠) قد خصص الفصل الثانى منه لدراسة «**مأساة الحلاج**» .

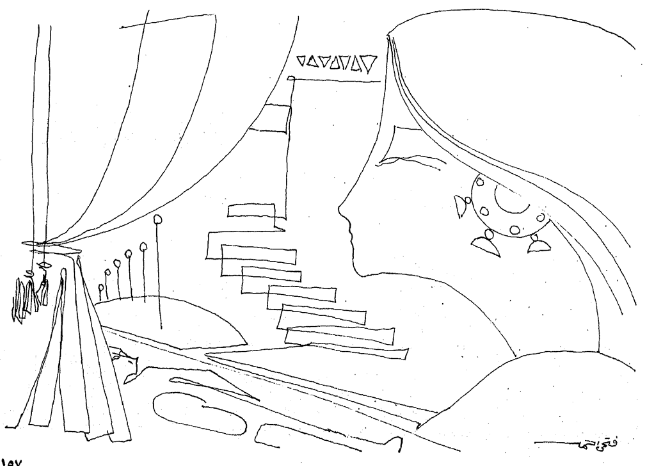
وهو فى هذه الدراسة يبدأ فيقول إننا لا نجد فى مسرحية صلاح عبد الصبور «**مأساة الحلاج**» تفاصيل حياة **الحسين بن المنصور الحلاج** الذى ولد عام ٨٥٧ ميلادية وصلب واحترقت جثته ونثر رمادها من أعلى مئذنة فى بغداد عام ٩٢٢ ميلادية ، وإنما نجد فى هذه المسرحية ما هو أهم من التفاصيل ؛ نجد جوهر حياة هذا الصوفى الشاعر الفقير ، وحقيقتها وختامها .

وهذا الجوهر والحقيقة والختام يبرزه **سامى خشبة** بقوله : «**كان الحلاج قد يئس من عصره ، ومن إمكانية أن يتيح هذا العصر الفرصة**

الحقيقية للإنسان لكى يتخلص من الفقر والقسوة والقهر والاستغلال والعنف ، ولكنه لم يكن يستطيع أن ييأس من طموح الروح الإنسانى إلى التخلص من كلّ ذلك . لقد حمل الحلاج جوهر عصره حين انعكست عليه كل تمزقات ذلك العصر الاجتماعية والفكرية ، ولكنه لم يحمل هذا الجوهر فى صوره الجامدة بالتأمل والصوم والتفيقه ، وإنما حمله فى صورة الإنسانية الحية حين محاولة البحث عن المخرج الصحيح للإنسان من مأزق الإرهاب والفقر . وحينما اكتشف استحالة أن يهيئ عصره للإنسان هذا المخرج ، قرر أن يمد رقبته إلى سيف الجلاد ـ السيد النهائى لعصره الغشوم ـ لكى يروى بدمائه أفكاره العاجزة عن النماء فى هذا العصر ، الملتاث ، القاسى الضنين » . ويمضى الناقد فيقول إننا بذلك نسمع صوت الحلاج يتردد فى كل عصر يصلب فيه حلاج جديد . وعلى ذلك فإننا «**نلتقى فى حلاج عبد الصبور بفهم ساطع لحقيقة التاريخ ـ حقيقة الوضع التاريخى والاجتماعى ، وحقيقة العقلية الإنسانية التى أنتجها هذا الوضع ، والتى قررت أن ترفضه ، وأن تواجهه ، وأن تغيره بوسائلها الخاصة »**

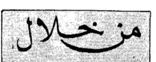
ولعل التساؤل يثور بعد ذلك حول القيمة التى يحتفظ بها الحلاج فى الدراما المعاصرة ، وحول ما يجلبه إلى الجمهور اليوم . ولاشك أن للحلاج ـ فضلا عن جذوره التاريخية ـ ما يؤهله على مستوى الفن لأن يظل يؤرق بال المتفرج الحديث ، ويداعب خياله ووجدانه . ومرد ذلك على الأخص إلى أن الظروف الاجتماعية التى خاض فيها الحلاج صراعه منذ مئات السنين لا تستنفد وجودها على مدى التاريخ الإنسانى ؛ فالظروف التاريخية التى وجد فيها الحلاج . لا زالت توجد كل يوم ، وإن اكتست مظاهر أخرى . كما أن شخصية الحلاج نفسها ممتدة على مر العصور ، وهكذا صارت «**دراما الحلاج**» دراما عصرية جدا . فنحن فى «**مأساة الحلاج**» لا نتابع تلك الشخصية التاريخية التى أوردتها كتب المؤرخين بحذافيرها ، ولا الظرف التاريخى ذاته الذى مر به الحلاج ، بل نحن نتابع شخصية إنسانية خالدة ، تستطيع أن تدخل فى حوار مع أى ذواق يسأل عن العدل . وهذا ما يميز بعض شخصيات التاريخ عن غيرها ، فمن الشخصيات التاريخية شخصيات تظل حبيسة إطارها الزمنى والمكانى ، بحيث لا ترد إلى الخاطر إلا مكبلة بالزمان والمكان اللذين عاشت فيهما . ومن شخصيات التاريخ شخصيات تتجاوز حيز الزمان وحيز المكان اللذين وجدت فيهما ، وعندئذ ترقى هذه الشخصيات إلى مستوى إنسانى يتعدى الأزمان والأوطان ، لتصبح شخصيات لكل إنسان فى كل زمان .

ويقف **سامى خشبة** فى دراسته عن «**مأساة الحلاج**» فى كتابه ليطلعنا على ما فى عصر الحلاج من صفات تجعله ممتدا فى كل العصور . وما فى شخصية الحلاج من سمات تجعله أبديا ومتجددا على مر الأزمان وتغير الأوقات . فالمسألة بالنسبة لمأساة الحلاج ، ومثيلاتها من المآسى ، مسألة مستوى حضارى . والإنسانية تتوالى السنين عليها وتتعاقب العصور ، وتظل على مستواها الحضارى ذاته . فتبقى محنها ومآسيها تشغل الأذهان مهما تغيرت المظاهر والتفاصيل ، فالديكور يتغير من حول الأبطال ، بينما يظلون هم ويظل صراعهم كمعنى وجوهر .





صلاح عبد الصبور



كتاباته النثرية

□ نبيلة ابراهيم

«هل من الواجب أن يكون للعظمة بريق ؟ أليست العظمة الحقيقية هى صدق الإنسان مع نفسه ، ذلك الصدق الذى يجعله شريفا ونبيلا وجسورًا ، ومضحيًا بنفسه إلى أبعد الحدود . ولكن دون أن يتكلم ؟»

صلاح عبد الصبور ـ أصوات العصر

وربما لخصت هذه العبارة فكر صلاح عبد الصبور على المستوى العملى عندما استطاع بموهبته الخلاقة أن يجعل الكلمة المكتوبة كائنا حيا يتحرك فى الدروب لينفذ إلى أعماق الشعب المصرى والضمير العربى . وعلى المستوى النظرى عندما كان يتزاحم على نفسه ركام الماضى والحاضر فيحيله إلى أشعة متوهجة تنير ضباب المستقبل .

كان صادقا مع تراثه ، وصادقا مع عصره ، وصادقا مع نفسه . وهو لم يعبر عن هذا الصدق كله فى كلمات حماسية لا تلبث أن تذوى وتذهب أدراج الرياح ، ولكنه صب هذا الصدق فى وعاء فنه ، فكان فنه سجلا أضافه التاريخ المصرى إلى سجلاته ليكون وثيقة لعصره وإنسان عصره .

بدأ صلاح عبد الصبور يقرض الشعر ويعرضه على أقرانه وهو ابن الخامسة عشرة ثم صلب عوده بعد ذلك بسنوات ليست بالكثيرة ، خرج بعدها إلى العالم العربى بديوان شعره الأول «**الناس فى بلادى**» **بوصفه رائدا من رواد الشعر الجديد . بل استاذا كبيرا فى مدرسة هذا الشعر . ثم ظهرت دواوينه الأخرى تباعًا لتؤكد هذه الحقيقة .**

ثم أحس الشاعر أن مسئوليته أكبر من مجرد قول الشعر ، وإن يكن أصيلاً وفعالا ، بل إنه كان صريحًا مع نفسه عندما أعلن أنه لا خلاص لأزمة الشعر إلا إذا دخل المسرح من أوسع أبوابه . وأحس فى الوقت نفسه أنه قادر على أن يستجيب لمطلب نفسه ، فكتب المسرح الشعرى أول ما كتب ، ناضجا شامخًا .

وقد كان الشاعر يعيش فيما بين فترات الانفعال الشاعرى الصاخب ، فترات أخرى من التفكير الهادئ ، الذى كان يصاحب قراءاته فى رحاب شاسعة من النتاج الفنى والفكرى لأمم شتى ، والنتاج الفكرى والفنى لأرومته العربية ، قديما وحديثا ، **فكتب كتاباته النثرية برزانة المفكر ، وأصالة الشاعر الصادق معًا .**

وعندما يصل الشاعر إلى هذه الغزارة من الإنتاج الأصيل المتنوع ، فإنه لا ينظر إليه بوصفه شاعرًا أصيلاً مرموقا فحسب ، بل إنه يمثل عندئذ ظاهرة فنية وفكرية . وتتميز الظاهرة ، على أى مستوى كانت ، بوضوحها وثباتها وقدرتها على اجتذاب الأنظار إليها ، وأخيرا بقابليتها للتحليل والدراسة .

وهكذا أصبح **صلاح عبد الصبور** ظاهرة فى تاريخنا الفكرى والفنى المعاصر. ومن هنا كان منطلقنا لدراسة فكر صلاح عبد الصبور من خلال جانب واحد من كتاباته وهو كتاباته النثرية.

وليس هدفنا أن نبحث فى المؤثرات الخارجية التى أثرت فى فكر صلاح عبد الصبور نتيجة قراءاته الواسعة العميقة، أو نتيجة اتصالة المباشر بالفكر الغربى وغير الغربى، ولكننا نبحث عن النسيج الأصلى لفكره، أو بالأحرى السلوك الفكرى الذى عاشه منذ أن تفتحت عيناه على حياة الفن والأدب، وظل ملازما له فى مراحل نضجه الفكرى والفنى، بحيث حرص على إبرازه فى كل كتاباته النثرية بصفة خاصة، مهما تعددت وتنوعت موضوعاتها.

يقول صلاح عبد الصبور فى مستهل كتابه «وتبقى الكلمة»: «**فى تاريخ حياة الأفراد بل الأمم، منحنيات تتخذ فيه شخصياتها أوضاعًا جديدة إثر اختيارات مصيرية جادة ولاشك أن لقاء الشرق بالغرب، أو لقاء الحضارة الإسلامية العربية بالحضارة الغربية، كان أحد تلك الاختيارات الهامة فى تاريخ الشرق العربى. وقد انعكس هذا الاختيار أوضح انعكاس فى سير حياة المفكرين وأهل الثقافة، لما لهم من مقدرة شبه غريزية على الاستجابات والتأثرات، ولما يملكون من طواعية تتيح لهم التشكل وتبنى الأوضاع الجديدة، ولما يملكون بعد ذلك من المقدرة على تكوين النظرة الموحدة، وعلى رسم شخصياتهم الفردية فى إطار جديد يشمل الماضى الذى يعاد تنقيحه وتعديله، والحاضر الذى ينظر إليه من جديد، والمستقبل الذى يرسم ويخطط فى ضوء التصورات الجديدة، بحيث نستطيع أن نقول إن كل أديب أو مفكر لا تكاد تمر به سن العشرين أو الثلاثين إلا ويكون قد خطط نفسه، واهتدى إلى أفكاره الأساسية التى سيظل مخلصا لها فى مواجهة مشكلات المجتمع الحقيقية، التى سيسعى إلى حلها من خلال إبداعه، متخذا شكلا شخصيا صرفا.**»[1]

بهذا يكون **صلاح عبد الصبور** قد حدد مسئولية كل أديب وكل مفكر عربى. وإذا كان كل أديب وكل مفكر يطمح فى أن يخرج إلى العالم بفكره أو بفنه فى مقتبل شبابه، فإنه ينبغى عليه أن يحدد لنفسه هذه المسئولية منذ اللحظة التى يخرج فيها إلى مجتمعه بباكورة نتاجه، وأن يتصاعد بهذه المسئولية مع تصاعده بأعماله الفكرية أو الفنية.

هذه القضية الفكرية، قضية مسئولية الكاتب والمفكر العربى، شغلت **صلاح عبد الصبور** أيما شغل. ولا نبالغ إذا قلنا إنها كانت تربض فى أعمق أعماقه، فلا تسكن إلا لتثور، وهى إذا ثارت فإما أن تنطلق فى نغمة هادئة، ولكنها مفعمة بالإحساس والصدق، لتبعث الحياة فى أعمال أدبية يظن القارئ المثقف اليوم أنه قد انتهى زمن تقييمها، أو ليعيد النبض إلى فكر رجال طواهم التاريخ وأوشكوا أن يطويهم النسيان، أو أنه يلوذ بفنه ليتساءل كيف يمكن أن يتحقق فكره هذا فعلا لا قولا.

بهذا المفهوم الفكرى قيم **صلاح عبد الصبور** أعمال الرعيل الأول والثانى لحركة النهضة الأدبية والفكرية فى مصر، وذلك فى كتابيه «**ماذا يبقى منهم للتاريخ**» و«**قصة الضمير المصرى الحديث**». وبهذا المفهوم ألح على قراءة جديدة لشعرنا القديم. وبهذا المفهوم كتب عن أدب الشباب الذين يمثلون اليوم نهاية المطاف فى حركة الأدب المصرى المعاصر. وبهذا المفهوم أخيرا كتب عن نفسه فى مشروع كتابه «**على مشارف الخمسين**». والخيط الذى يربط بين هذه الأعمال جميعا وغيرها من الأعمال هو تأكيد هذه المشغولية الفكرية التى كانت تلح عليه من ناحية، وإثبات أن درجة نجاح الكاتب أو فشله رهن تبينه لهذه المسئولية الفكرية من ناحية أخرى.

وقد برزت مسئولية الكاتب والمفكر إزاء التقاء الحضارتين أول ما برزت لدى جيل قدر له أن يعيش بداية التقائهما، وكأن السؤال الملح الذى يراود كل كاتب وكل مفكر من أبناء هذا الجيل والجيل الذى جاء بعده هو: كيف يمكن التوفيق بين الحضارتين بحيث نغذى ثقافتنا وننهض بقوميتنا؟ ثم ما القدر الذى يمكن أن نأخذه من التراث الغربى، والقدر الذى نأخذه من التراث العربى، بحيث نبدع من امتزاج هذين القَدْرين فكرا متطورًا وفنا متطورا؟

وقد كان أول من طرح هذه الأسئلة **رفاعة رافع الطهطاوى**. وكانت أسئلته تالية لحالة الدهشة التى انتابته طيلة ست سنوات عاشها فى باريس. **والدهشة ــ كما** يقول صلاح عبد الصبور ــ هى «**أساس تحريك النفس الساكنة، فتقودها بعد ذلك إلى التساؤل الذى يؤدى إلى المعرفة.**»[2] حتى إذا ما عاد رفاعة الطهطاوى إلى أرض الوطن، «**جعل همه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث، وأن يؤلف كتبا، ويؤلف إلى جانبها رجالاً وتلامذة، يبهم من علمه وذكائه ودأبه، ويوقظ فيهم روح التوق إلى المعرفة**»[3].

إن هؤلاء الرواد الأوائل لم يكونوا يضيعون وقتهم، كما يفعل بعضنا اليوم، فى سفسطة كلامية لا طائل تحتها، حيث يدعو البعض إلى مقاومة الغزو الثقافى، غير مدركين أن «**الثقافة لا تغزو ولكن تبنى وتنير**»[4]، ويدعو البعض الآخر إلى «**الاستغراب**» عندما يشتد بهم السخط على الواقع فيحرقونه حرقا. وإنما كان هؤلاء يتميزون بأهم ما يميز الرجال الذين يسجل لهم التاريخ قياداتهم الفكرية الرشيدة، ودفعهم لحركة التطور خطوات بصيرة ونافذة إلى أمام. وتتلخص هذه المميزات التى يلح عليها الكاتب فى ثنايا كتاباته المختلفة فيما يلى:

أولا: معظم قادة الفكر والأدب فى مصر يتمتعون بالنزاهة الفكرية. وليست النزاهة الفكرية سوى «المقدرة على تخليص النفس من تحيزاتها وأهوائها، ومحاولة النظر إلى الحقيقة فى قلبها وصميمها... والحقيقة جوهر مضئ لا تنشغل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته»[5]، بل تنشغل بلبه الذى يمكن أن يكون ملهما للإبداع، وملهما فى حركة القيادة الفكرية.

ثانيا: لم يكن هؤلاء يركزون فكرهم ومشاعرهم على الحقيقة التى بهرتهم فى العالم الغربى إلى الدرجة التى كان من الممكن معها أن تصرفهم عن النظر العميق فى حقيقة أكبر، وهى حقيقة واقعهم بما فيه من مزايا وعيوب، بل إن هذا الواقع كان شاغلهم الأكبر. وهم كثيرا ما كانوا

يعتزلونه ليتأملوا سلبياته وإيجابياته ، ولكنهم ما يلبثون أن يعودوا إليه بإشراقات من الحقيقة الأولى ، وتأملات من الثانية . ثم تختلط الحقيقتان وتذوبان ، وتنطلق حقيقة واحدة تشع فى لغة الفكر والحوار والإبداع .

ثالثا : لم يكن هؤلاء الرواد يعيشون فى أبراج بعيدة عن الحياة الصاخبة ، ويكتفون بالنظر إلى هذه الحياة من خلال نوافذ أبراجهم وهم يطلقون الحكمة تلو الحكمة ، أو الفكرة تلو الفكرة لتنتشر بين الناس ، بل إن هؤلاء الرواد كانوا يتحركون حركه دائبة ، تروح وتغدو بين الفكر والعمل . وكان العمل بالنسبة إليهم برهانا حقيقيا لإثبات أن مثلهم لا تدور فى فراغ .

رابعا : كان كل رجل من هؤلاء الرجال نبتا طيبا امتدت جذوره فى هذه الأرض الطيبة . ثم نمت البذرة وترعرعت ، وانطلقت إلى آفاق بعيدة عن جذورها ، ولكنها لم تقتلع قط من هذه الجذور .

ولم تكن رحلة العودة سهلة هينة بالنسبة لهؤلاء . وليس هناك أيسر من أن يحكى الإنسان عما بهره فى العالم الغريب ، سواء كان هذا العالم عالماً معاشاً أو مصوراً داخل دفتى كتاب . وما أيسر أن يقلد الإنسان هذا العالم ، ولكن عندما يعود الإنسان مثقلا بأسئلة ملحة مثل : ماذا أفعل أو أكتب ؟ وكيف ؟ ثم ما الهدف من وراء ما أقدمه ؟ ـ عندئذ تتمثل المسئولية أمامه وكأنها صخرة صلبة تقبع فى ركن مظلم داكن ، يهمس من حولها صوت ينادى الرجال : أن يرفع كل منكم منارة بجانبى حتى تتكشف المسئولية لكل من يزعم أنه أديب أو مفكر أو عالم .

ولقد هرع الرجال إلى تلك الصخرة الصلبة ليرفع كل منهم عندها منارته ، فكان بعضها أكثر شموخاً من بعضها الآخر ، وكان بعضها أكثر قدرة على نشر أشعته الوضاءة ، ولكنها جميعاً اشتركت فى إضاءة صخرة المسئولية . وقد يكون الحظ قد خان بعض الرجال فى بعض الأعمال ، ولكن هذا البعض كان يعوض هذا النقص فى جوانب أخرى من النتاج الفكرى والأدبى الموجه إلى ضمير الشعب .

ومرد النقص دائما هو الإخلال بشرط من شروط مسئولية الإبداع الفنى والفكرى . هذه الشروط التى يلخصها صلاح عبد الصبور من خلال طرحه لثلاثة أسئلة هى : **ماذا أكتب ، وكيف أكتب ، ثم لماذا أكتب** ؟ وقد يهتدى الكاتب إلى الإجابة عن السؤالين الأولين : ماذا اكتب ، وكيف أكتب ؟ أما السؤال : لماذا أكتب ؟ فلم يكن من اليسير أن يجيب عنه كل كاتب ، بله أن يراوده هذا السؤال أصلا . ذلك أن السؤال : لماذا اكتب ؟ «**كان سؤالاً ضائعا فى تراثنا العربى كله ، لا يظهر إلا ليختفى . ذلك أن البحث عن العلة الغائبة جدير بأن يهز السكينة النائمة ، ويقض مضجع السعادة البلهاء . ولعل كلمة لماذا كانت هى المفتاح السحرى لمغالق عصر التنوير والنهضة الأوروبية ، بينما قنعت حضارتنا بعد القرن العاشر بأن تلق بكلمات الاستفهام الجامدة ، مثل متى وأين ، دون أن تسأل لماذا وكيف .**»[٦] .

السؤال عن لماذا أكتب إذن سؤال مهم للغاية ؛ ذلك لأنه كفيل بأن يجعل الكاتب يتردد مراراً فى ماذا يكتب وكيف يكتب . وإذا أجاب الكاتب القادر بصدق عن لماذا . فلابد أن ما يكتبه سيصل إلى ضمير الناس ووجدانهم . ولابد أنه يحركهم نحو غاية محددة .

ولنر الآن كيف نظر **صلاح عبد الصبور** إلى جيل الرعيل الثانى من الأدباء والمفكرين المصريين . وكيف استطاع أن يقيّم مسئوليتهم الفكرية والإبداعية .

أما **توفيق الحكيم** فقد واجه الاختبار المصيرى الذى واجهه غيره من قبل عندما تساءل عن مصير الثقافة المصرية ، بل العربية ، بعد أن أصبح تأثير الثقافة الغربية فى حياتنا المعاصرة أمرا لا يمكن إغفاله أو تجنبه . وكان **توفيق الحكيم** ينظر إلى تربية الوعى الثقافى من خلال الوعى الفنى الذى حصر نفسه فى إطاره . ويمثل **توفيق الحكيم** من وجهة نظر **صلاح عبد الصبور** قمة العملية التوفيقية بين التراث الشرقى والتراث الغربى . فهو يقول بهذا الصدد : «**ولا أظن أن المجتمع بأسره استطاع أن ينجز هذا التوفيق الشامل حتى الآن ، لأن صفوفا طويلة من المتصدين لقيادته ، لا فى المجالات الأدبية فحسب ، بل فى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماع وعلم البحث والتكنولوجيا ، مازالت لا تستطيع ، لضعف بصيرتها التاريخية ، أن تتلمس أبعاد هذا الاختبار المصيرى ، فضلا عن أن تدبر له وتجد السبيل إلى تجاوزه إلى منحنى بيانى أعلى من منحنياتها السابقة . وهى ، قبل ذلك كله ، لم تستطع أن تقدر ماضيها حق قدره ، بحيث تستخرج منه قيمه الايجابية ، بينما لا يزال فهمها للحضارة الأوربية خلطاً مشتتا من التحيزات والانطباعات**»[٧] .

وكان **توفيق الحكيم** قد تشبع بتراث الغرب فى أثناء إقامته المثمرة فى فرنسا . وعندما ألح عليه القلم أن يكتب . وجد نفسه فى مفترق الطرق . ثم أجال بصره يتحسس الطريق الذى يمكن أن يوصله إلى جنة مثمرة فيحاء ، يحلم بها كل ذى حس ذواق . ويود لو ارتادها . وقاده فكره إلى مشارف هذا الطريق . فإذا به يجد كنوز التراث العربى الذى سبقه وثرواته . ابتداء من الشعر الجاهلى إلى كتابات المنفلوطى . وكان عليه أن يقف وقفة الباحث عن درر وسط ركام من المواد المختلطة . فطرح وانتقى . ولم يكن يعنيه التراث العربى الشعرى لأنه ليس بشاعر . ولكنه وقف منبهراً بالقرآن الكريم . وأطال الوقوف على **كتاب البخلاء للجاحظ** ، وقصص المقامات . وسرح بخياله مع **ألف ليلة وليلة** . وكان يستهويه ، فى كل هذا ، هذا الخيط الذى يربطها جميعا ، وهو القصص الفنى الذى تتنوع فنيته من كتاب إلى آخر . فالقرآن الكريم ثرى ثراء عظيما بالصور والأخيلة والمقدرة الفذة على الإيحاء . والجاحظ فنان عصره ، سخر اللغة للكشف عن خبايا النفوس البشرية وجوانب الحياة الاجتماعية التى يعيشها الإنسان العادى . وأما ألف ليلة وليلة فهى صورة فريدة للخيال الطليق . وقد استلهم توفيق الحكيم من هذا التراث ، ضمن ما استلهم ، شهر زاد ، وأهل الكهف ، ومحمد ، وأشعب ، وشمس النهار ، والسلطان الحائر .

على أن **توفيق الحكيم** قد طرح ، قبل أن يشرع فى كتابة هذه الأعمال وغيرها ، سؤالاً فنيا هو كيف يكتب . فهل يكتب على نحو ما يكتب الجاحظ أو بديع الزمان ؟ أم هل يتبع طريقة القص فى ألف ليلة

وليلة ؟ أم هل يكتب بأسلوب **المنفلوطي** ؟ ورأى توفيق الحكيم أنه لو فعل هذا لأصبح أسير التراث العربي وحده ، فى الوقت الذى يستهويه التراث الأدبى الغربى ببنائه الذى لا يعرفه التراث العربى . إذن فليستلهم جوهر التراث العربى وروحه ولبه ، وليضع هذا فى قالب معمارى جديد هو القالب الغربى .

وعندما كان توفيق الحكيم يحل لنفسه هذه المشكلات الفنية ، لم يكن يجعل السؤال الأهم وهو : ما الهدف من الكتابة ؟ يتوارى قط عن مسئوليته الفنية . فما كان يبحث عنه توفيق الحكيم شكلا وموضوعاً ، كان يهدف أولا إلى يقظة الوعى الفكرى لدى جمهور الشعب المصرى والعربى ، وتنشيط الحس الجمالى الساكن فيه ؛ أو لنقل **إنه كان يهدف إلى إيقاظ الوعى الفكرى من خلال إثارة حادة للحس الجمالى** .

لقد كان يضع فى اعتباره دائما الإنسان المصرى ، والمكان المصرى ، والزمان المصرى الذى يعيشه إنسان عصره . أما الإنسان فهو وريث حضارات قديمة ذابت فى الحضارة الإسلامية . وأما المكان فهو أيضا إرث ضخم ، تنطق معالمه بمنجزات هذا الإنسان المصرى فى كل عصر من عصوره . وأما الزمان فهو الذى ينطق بالمتغيرات ، ويلح على متطلبات العصر الجديدة .

وبهذا أدى **توفيق الحكيم** رسالته الفنية كاملة ؛ إذ « **لم نستطع البيئة الغربية أن تهضمه ، بل لقد استطاع هو هضمها والاستفادة منها . وكان من ثمرة هذا اللقاء الأصيل بين روح الحكيم الشرقية وبين ثقافة الغرب العميقة المجتاحة ، هذا التراث الخصب العظيم الذى قدمه لنا أكبر فنان عربى فى عصرنا** »[8] .

وإذا كان توفيق الحكيم قد قدم للشعب العربى فن المسرح على نحو لم يعرفه فى تراثه من قبل ، فإن **طه حسين** قدم له دراسات فى التراث العربى بمنهج وأسلوب لم يعرفها كذلك من قبل . لاشك أنه من حسن حظ الأدب العربى القديم أن أتيح له دارس كطه حسين ؛ إذ أن شخصية طه حسين الثقافية كانت هى وحدها التى تستطيع أن تقدم على دراسة هذا الأدب بجرأة لا يشوبها القحة والتهوين ، وبمحبة لا يشوبها الاستخذاء »[9]

وقد ألم **طه حسين** بالتراث العربى فى فترتين مختلفتين ، أو لنقل بأسلوبين مختلفين ، مرة بأسلوب أزهرى عندما كان يدرس فى الأزهر ، ومرة أخرى عندما خرج من الأزهر ليتنسم الهواء الطلق فى رحاب الجامعة المصرية . فلما اتصل بعد ذلك بثقافة اليونان واللاتين والفرنسيين فى باريس ، فوجئ بصور أخرى من الإبداع الأدبى وبمناهج جديدة فى النقد والتفكير . واستوعب طه حسين كل ذلك . فلما عاد إلى تراثه وجد نفسه يخوض فيه بوعى جديد وبرغبة ملحة فى تقديمه للقارئ العربى بمنهج جديد يكشف له من خلاله عن كنوز تراثه الذى كان قد مضى عليه ألف سنة من الجمود . وقد كان **لطه حسين** الفضل الأكبر فى تغيير صورة هذا التراث فى ذهن المثقف العربى . ولهذا سيظل **طه حسين** الأستاذ العظيم لكل دارس للتراث العربى .

ولقد كانت غزارة ثقافة طه حسين الغربية والعربية أكبر من أن تصب فى دراسة التراث الأدبى العربى وحده وتقتصر على ذلك . ولهذا فقد وجدت منافذ أخرى لها فى مؤلفاته القصصية والتاريخية والنقدية . وإذا كان التوفيق لم يحالفه فى كثير من مؤلفاته القصصية ، **فلأنه** ، كما يرى صلاح عبد الصبور ، لم يوفق بين البناء الغربى للقصة والحس المصرى المعاصر . ومن هنا كان « **التناقض الغريب** ، **أو اللقاء الغريب ، بين أسلوب القصة المتأثر بالشعر العربى وفكرة القصة المتأثرة بالرواية الفرنسية الناعمة** » . ولهذا « **لم تستطع دعاء الكروان أن تحلق إلى أبعد من السنة التى ظهرت فيها** . »[10]

وكان هذا هو السبب نفسه فى عدم نجاح قصة الحب الضائع ؛ لأن طه حسين كان يقلد فيها قصة **مدرسة الزوجات لأندريه جيد** ، فكان الفرق بين القصتين هو الفرق بين الأصل والصورة – على حد تعبير صلاح عبد الصبور .

أما عندما ألحت على **طه حسين** مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى المعاصر ، وكانت دافعه الأول إلى كتابة القصة – عند ذاك امتزج الأسلوب بالفكرة ، والبناء بالمحتوى ، فكانت رواية « **أديب** » **بشخصياتها الواقعية وموضوعها المعاصر ؛ وهى من أحسن روايات طه حسين** .

فالأدب إذن لابد أن ينبع من البيئة التى تتحرك فى مجرى التاريخ ، ولابد أن يكون أدب الأديب موجها إلى شعب هذه البيئة ، بصرف النظر عن الكم الذى يستقبل هذا الأدب . ولكن الأديب يفترض أن أدبه يتجه إلى الشعب بأسره ؛ ذلك الشعب الذى يعد وريثا لحضارات متراكمة ، ومعايشا لظروف حضارية راهنة وخاصة .

ولهذا فإن كتابات العقاد ، شعراً كانت أم نثراً ، لم تصل إلى الجمهور العريض من الشعب ، على نحو ما حققته كتابات **توفيق الحكيم وطه حسين** . ذلك أن شعور العقاد بنفسه وعبقريته كان يطغى على شعوره بجمهور الشعب . وقد انعكس هذا الإحساس بالفردية فيما قدمه للناس من نتاج أدبى وفكرى . وكثيرا ما كان يحلو للعقاد أن يطلق على نفسه وأن يطلق عليه مريدوه لقب محامى العباقرة[11] . وهنا يقف صلاح عبد الصبور وقفة ليتساءل : **محامى العباقرة ، ضد من ؟ وفى أى قضية ؟ ويجيب** : « **إنه محامى العباقرة ضد طغيان الرجل العادى ، محامى أخلاق العباقرة ضد أخلاق الرجال العاديين وصفاتهم ؛ وقضيته هى قضية توضيح الأختلاف بين العبقرى والرجل العادى . والحكم الذى يريد استصداره هو بيان أن العبقرى لا يدين بشئ كثير لبيئته أو وراثته بقدر ما يدين لعبقريته** » .

ولم يكن العقاد فى شعره أكثر قربا من جمهور الناس منه فى نثره ، على الرغم من دعوته لأن يكون الشعر معبراً عن هموم الإنسان فى حياته اليومية . ذلك أن العقاد « **كان يكتب شعره وفى نفسه الإحساس بأنه العقاد . كان لا يستطيع أن ينسى زهوه ليفنى فى إحساسه ، وكان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشعرية بقلب طفل ، وإحساس إنسان**

منفعل ، بل هو يعايشها بعقل رجل كبير الزهو بحكمته وقراءاته ووضعه الثقافى ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً كبيراً إلا فى القليل من شعره الكثير»[١٣] .

ومع ذلك فقد كان العقاد عبقريا فى عبقرياته التى لم يكن يمكن أن يكتبها على هذا النحو أحد غيره . كما كان عبقريا فى لفته للأجيال من الأدباء إلى جدوى القراءة والإطلاع ، ومقدرتها على تجديد فكر الأديب وإطالة عمره الأدبى .

وقد كان **المازنى** صديق العقاد ورفيق كفاحه ، ولكن كان لكل منهما تكوينه النفسى والفنى الخاص به . وقد كان **المازنى** ينهل ، كما فعل رواد عصره ، من منهل الثقافة الغربية . وعندما اختلطت هذه الثقافة بحسه أفرزت عصارتها التى تمثلت فى موقفه الخاص من الأدب . فالأدب عند المازنى هو **«التعبير عن الحياة بوجهها الجاد أو الساخر ، وأشيائها الجليلة أو التافهة ، مع النظرة الفردية والمزاج المستقل فى التطلع إلى كل ما تقع عليه العين»**[١٤] . أما لغة التعبير فيجب أن تكون وسيلة للكشف عما فى النفس ، بصرف النظر عما إذا كانت ألفاظ هذه اللغة ترقد فى المعجم العربى أو تتحرك فى أفواه الناس . فلغة التعبير لا يمكن أن تكون غاية فى حد ذاتها ، بل وسيلة لكشف جديد .

فالمازنى إذن ، على عكس العقاد ، كان يرى وظيفة الأدب فى مقدار ما يأخذ من الناس ومقدار ما يعطيهم . وعندما يحقق الأدب هذه الوظيفة ، فإنه يكون تمثيلا لكل تجارب الأديب فى مجال قراءاته فى تراثه العربى والأجنبى وفى مجالات الحياة ، وفى مجال ممارسته للفن نفسه .

وربما عدت محاولة العقاد لهدم **شوقى** أمير الشعراء مزلقاً نقديا وقع فيه ؛ إذ لم ينجح العقاد قط فى هدم الشاعر العظيم . ذلك أن شوقى لم ينتزع لقب أمير الشعراء من أفواه الناس ، ولكن التاريخ ناداه به من أقصى شرق العروبة إلى غربها ، فالتصق اللقب به وأصبح لا يصلح لسواه . وكان **شوقى** قد جعل الشعر رسالته كما جعل **«الحكيم»** المسرح رسالته ؛ وكلاهما عاش هموم العصر ومشكلاته ، ورأى أن الكلمة كفيلة بأن تحرك النفوس الراكدة ، وتجعلها تنطلق إلى آفاق الفكر المحلق ؛ وكلاهما ترك الأرض الأم إلى فرنسا بلاد الفن والفكر ، فقرأ واستوعب وشاهد وفكر ، ثم عاد كل منهما إلى أرض الوطن ليداعب أحدهما الفكرة فى حوار هندسى محكم ، ويداعب الآخر الخيال فى نغم موسيقى رصين .

لقد كان شوقى عظيماً عندما عاد إلى تراثه فاستخرج العناصر الطيبة فيه ، وعرضه عرضاً جديدا ، وكان عظيما عندما فتح عينيه على ثقافة الغرب ثم عاد إلى وطنه يكتب الشعر المسرحى لأول مرة ، وقصص الأطفال الشعرية ، ونمطا من القصائد لم يعرفه التراث العربى من قبل . ثم كان عظيما عندما استوعب كل اتجاهات عصره وعبر عنها جميعا بدرجة واحدة من الحماسة والإتقان والبراعة .

* * * * *

وهكذا كانت رحلة صلاح عبد الصبور على الورق مع رواد الفكر والأدب فى مصر . ولم يكن الغرض من هذه الرحلة مجرد عرض لجهود هؤلاء الرواد ، كما لم يكن الغرض منها ملئ الورق بدراسات نقدية ، ولكن صلاح عبد الصبور كان يكتب وفى ذهنه فكرة محددة يبغى أن يبرزها لأنها تطابق كل التطابق طموحه الثقافى والإبداعى من ناحية ، وقلقه وطموحه بالنسبة لمستقبل الثقافة فى مصر أو فى الوطن العربى من ناحية أخرى .

وقد كان **صلاح عبد الصبور** يعد نفسه ورفاقه من جيله من تلاميذ الجيل الثانى من رواد الأدب والفكر فى مصر . فهم مفتونون بهم ، وهم يسيرون على دربهم . حقا إنه يفصلهم عن هذا الجيل الثانى جيل وسيط تتلمذوا عليه ، ولكن إحساسهم بدينهم لهذا الجيل الثانى من رواد الفكر والأدب أكبر من إحساسهم بالدين لمن تتلمذوا عليهم بطريق مباشر . ويكاد يتميز جيل **صلاح عبد الصبور** بما كان يتميز به رواد الجيل الثانى من المفكرين والأدباء . حقا إن صلاح عبد الصبور لم يكتب عن جيله ، بل اكتفى بأن أشار إليهم إشارات عابرة فى مشروع كتابه **«على مشارف الخمسين»** الذى نأمل أن تكتمل مقالاته وتخرج إلى القارئ العربى فى شكل كتاب يحمل شيئا عن تكوين **صلاح عبد الصبور** الفكرى والفنى ، ذلك التكوين الذى كان يقع فى خلفية تفكيره عندما كتب عن جيلى رواد الأدب والفكر ؛ وعندما دعا القارئ العربى لأن يعيد قراءة الشعر العربى القديم بوعى جديد ، وقدم له نماذج من هذه القراءة ؛ وعندما اختار نماذج أدبية من روائع الأدب العالمى وقدمها للقارئ ؛ ثم أخيرا عندما وقف وقفة موضوعية ليقيم كتابات جيل الشباب من الكتاب .

لم يشأ **صلاح عبد الصبور** أن يقدم فى مقالاته التى وصلتنا تحت عنوان **«على مشارف الخمسين»** تاريخ حياته الفنية لمجرد أنه أحس ، وهو على مشارف الخمسين ، الرغبة فى أن يسجل ذكريات حياته ، بل شاء صلاح أن يقدم بروح طفولية مرحة ، قصة كفاح جيل آخر من الفنانين والمفكرين مع الحياة ومع الواقع المصرى . وليست هذه القصة فى الحقيقة سوى امتداد لقصة من أعجب بهم من رواد الأدب والفكر .

فصلاح عبد الصبور كان ، مثلهم ، نبتا طيبا نشأ فى أرض طيبة . ولم يكد هذا النبت ينمو ويترعرع حتى عرف طريقه إلى المكتبات الصغيرة فى بيئته الصغيرة . فأخذ يقرأ ويستنسخ شعر **إيليا أبو ماضى وأبى القاسم الشابى والتيجانى يوسف بشير** ، إلى جانب قراءة مستطلعة ناقدة لشعر **محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى** وغيرهم .

وكان **صلاح عبد الصبور** يعقد فى الوقت نفسه أواصر الصداقة مع من أنبتتهم بيئته الصغيرة من رجال عاملين مكافحين ؛ رجال شرفاء ذوى قصد نبيل ، كما يقول عنهم **صلاح عبد الصبور** ، وإن لم يكن لهم فى عالم الشهرة والفن مكان . فقد كان يطرق دكان إبراهيم السروجى فى بلدته ، وسمع منه لأول مرة أسماء **نيتشه وشوبنهاور وجون ستيورات ميل** . ولم يكن إبراهيم السروجى قد حصل من الشهادات إلا شهادتى الميلاد والتوحيد . ولم يلبث أن فتن بهذا السقراط الريفى وأخذ يناديه بيا أستاذ . وفى بيئته الصغيرة صادق كذلك **مرسى جميل عزيز وعبد الحليم حافظ**

قبل أن يذيع صيته . ثم كان خروج صلاح عبد الصبور من بيئته الصغيرة إلى بيئة القاهرة الرحبة حيث الجامعة المصرية . وفى مقاهى القاهرة تعرف على نفر من الفنانين والأدباء ، فعرف زكريا الحجاوى وأنور المعداوى وغيرهما . وفى رحاب الجامعة تعرف على محمود حسن إسماعيل وأخذ يسمعه شعره ولما يبلغ السابعة عشرة من عمره . ثم شاء أن يتعرف على الشاعر على محمود طه . وكان عليه أن يسعى إليه فى «جروبى» . ولكنه عندما رأى هيئته لا تنم عن هيئة شاعر بل هيئة عين من الأعيان ، وعندما رأى هذا المقهى بطابعه الافرنجى غريبا عن المقاهى الشعبية التى تعود الجلوس فيها مع رفاقه ، خاف رهبة المكان وخرج .

ولننظر كيف يعبر صلاح عبد الصبور عن فرحته الطفولية عندما أسعده الحظ بلقاء الدكتور إبراهيم ناجى . يقول : «**حين خرجت مجبور الخاطر من عيادة الدكتور إبراهيم ناجى بشبرا ، وبعد أن أمتعنى بسياحته الودود بين شعره ومترجماته عن شكسبير وبودلير ، طرت إلى أصدقائى من زملاء الجامعة أنبئهم بأنى سعدت بلقاء شاعر كبير ومودته ، وأنه قد تكرم على فدعانى أن أزوره كلما تيسر لى الوقت ، وأنه استمع إلى إحدى قصائدى فأحبها . ثم رويت لهم كالمأخوذ بعضا من تعليقاته العابرة ، ونكاته التى لم أسمع لها مثيلا حتى الآن فى رقتها وسماحتها ، رغم ما فيها من لذع وسخرية .**»[١٥]

وفى عام ١٩٥٢ أسندت إلى رفقة صلاح عبد الصبور ، وهو معهم ، مهمة إصدار مجلة الثقافة على سبيل إنقاذ المجلة من أن تغلق . ولكن المجلة أغلقت على الرغم منهم بعد مدة وجيزة كانت من أزهى أيامها كما يقول .

ولم تكن هذه الحياة الفنية الخصبة تحول بين صلاح ورفاقه والدأب على البحث والقراءة فى مجالات شتى ، فللتراث العربى جانب ، وللتراث الغربى الفكرى والفنى جانب آخر . وما خلفته حركة الريادة الفكرية والأدبية العربية الحديثه جانب ثالث .

ثم انطلق صلاح عبد الصبور ورفاقه يكتبون ويبدعون بعد أن انصهرت كل هذه الثقافات فى نفوسهم ، وبعد أن توطدت علاقاتهم النفسية بالناس والأرض والتراث .

وأراد صلاح عبد الصبور أن يكون مبدعاً فى ترجماته لروائع الأدب العالمى ، ومبدعا فى دراسته للأدب الغربى ، ومبدعا فى تقييمه للرجال العظماء إلى جانب كونه مبدعًا فى الشعر . لقد كان يعشق الكلمة عندما تلمح وتوحى وتنفذ إلى نفسه . يقول معبراً عن هذا الإحساس :

«**وهناك من الكتاب والفنانين من يستطيع أن يعقد الصداقة بينه وبين قارئه ، فإذا القارئ يتخيل كاتبه ويشخصه ويخلع عليه ملامح يرتضيها له ، حتى لو فصلت بين الكاتب وقارئه سنوات أو قرون من التاريخ .**»[١٦] ويقول :

«**والكتاب الجيد يعيش حياة جديدة كل يوم جديد . ويتناوله القارئ بعد سنين أو قرون من طبعه وفى وهمه أن يقلب صفحة من صحف التاريخ ، فإذا بالكتاب الخالد جديد جديد فى كل شئ ، وكأن كل كلمة منه عاشت حياة آدمية خالدة**»[١٧]

ثم يقول أخيرا :

«**وكثيرا ما أسهر فى غرفتى مع أحد هؤلاء الأصدقاء . إنهم ملح الأرض الذى تحدث عنه السيد المسيح حين قال فى موعظة الجبل : أنتم ملح الأرض فإذا فسد الملح فبماذا نملح .**»[١٨]

بهذا العشق لسحر الكلمة ، وبهذا الحب المتبادل بينه وبين الكتاب وصاحبه ، قدم صلاح عبد الصبور للقارئ ترجمات بديعة **لتشيكوف وجون اسبورن وهيمنجواى وتينسى وليامز ، ومارسيل بروست ، وموليير وأونيل وميلر ولوركا وغيرهم** .

وبهذا العشق لسحر الكلمة كتب «**قراءة جديدة فى شعرنا القديم**» . ويقول فى تقديمه لهذا الكتاب : «**ولست فى هذا المقام أبتغى وضع مختارات للشعر العربى ، فذلك قصد ينبغى أن تعد له وسائله ووقته . ولكنى أريد أن أعرض تجربة قارئ للشعر العربى ، قارئ يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة فى الأرض . ويصدر عنه فيما يكتب . ويطمح فى أن يستوعب أشرف تقاليده ثم يعرضها على مرآة عصره .**»[١٩]

وهكذا كان صلاح عبد الصبور يسير على درب العظماء من الرجال الذين أرسوا دعائم الفكر الحديث فى مصر بل فى العالم العربى كله . لقد كان مثلهم يضع قدما فى التراث العالمى وقدما أخرى فى التراث الغربى . وعندما امتزج التراثان فى نفسه أبدع فنا عربيا متميزا سيظل معلما من معالم نهضتنا الأدبية المعاصرة .

لقد كانت مشكلة التوفيق بين الأدب أو الفكر العالمى والأدب أو الفكر العربى هى الشغل الشاغل لصلاح عبد الصبور . فمن الخطأ أن نتصور أنها كانت مشغولية الأجيال الأولى من رواد الفكر والأدب وحدهم ، ومن الخطأ كذلك أن نرى الثقافة الأوربية مسئولة عن الاستعمار فى أى شكل من أشكاله ، بل لعلها من عوامل تفتيح الوعى على محاربة الاستعمار والتخلص منه . فنحن نستطيع أن نتبنى حضارة الغرب دون أن نتعرض لضياع الشخصية وفناء الذات . كما أننا نستطيع أن نواجه شمس الفكر الغربى ونستمد منها الضوء على أن نحيل هذا كله إلى غذاء نهضمه فى باطننا .

وعندما ينجح الأديب أو المفكر بعد كل هذا فى أن يعقد بين نفسه وقارئه العربى رباط الحب والصداقة ، وعندما يجد القارئ فى نتاجه الزاد الفكرى والجمالى الذى يحتاج إليه ، فإنه — عندئذ — يؤكد أصالته .

لقد كانت فكرة الأصالة جزءًا من نبض صلاح عبد الصبور . كانت تثور فى نفسه إذا قرأ أو سمع ما يتنافر معها ، وكان يحس نبضها قويا إذا رآها تتحقق قولا أو فعلا . فإذا سار فى الطريق ورأى اللغة الأجنبية تتردد أمامه فى اللافتات البراقة وقف يتأمل هذا العجب العجاب ويقول فى نفسه : «**كأن اللغة العربية ثقيلة الظل على أهلها ، جافية الوقع على ألسنتهم**»[٢٠]

أما عندما يجلس إلى الناقد المفكر د . **محمد مندور** ، فإنه يحكى عنه ويقول : « **هو ابن الشرقية الريفى . وهو الإقليم الذى أنتسب إليه . وقد أمضى من عمره عشرة أعوام فى مدينة النور ، وعاشر اليونان والرومان تحت المصباح فى لياليه البيضاء ، وعقد أواصر الصداقة بين فكره وبين كل فكر عرفه الإنسان ، ولكنه مازال كما هو حكما ريفيا فى جلباب أبيض ... فيالمهرجان الذكاء الذى كان يتألق عندئذ حين أسأله فيجيب . وأتحدث . فيعلق على حديثى ، يشفع هذا كله بذاكرة مستوعبة . ومنطق نافذ . يكشف عن وجه الحقيقة آلاف الأستار .** »[٢١]

وبهذا الإصرار على الأصالة كانت لصلاح عبد الصبور وقفة مع كتاب الأدب من جيل الشباب . بعد أن قرأ لهم كثيرا من نتاجهم . لقد رأى أن هذا الجيل كان يفتقد الأصالة بالمعنى الذى ينبغى أن يفهم ، وهو أصالة الاستيعاب . وأصالة الهضم ، وأصالة التعبير . وجيل الشباب يفتقد من ناحية أصالة الاستيعاب والهضم لأنه لم يصل ، ولا يريد أن يصل ، إلى حالة النزاهة الفكرية التى تجعله يقدم على القراءة المستوعبة للفكر والأدب الغربى من مصدره ، بحجة أن هذا الفكر والأدب شكل من أشكال الغزو الفكرى الاستعمارى . ولهذا فهو « **جيل الترجمات الرديئة والملخصات المختلة ، جيل يتلقى معلوماته شفاها من أفواه غير واثقة مما تقول . لأنها تلقفته شفاها أيضا .** »[٢٢]

ومن ناحية أخرى فإن هذا الجيل يفتقد فى معظمه أصالة اللغة والأسلوب الفنى . وإذا لم يحسن الأديب لغته ولم يتمكن منها ، فإنه لن يحسن بعدها شيئا . لأن اللغة الفقيرة لا تنتج إلا الفكر الفقير .

وأما أسلوبهم . وهو ـ فى تعريف صلاح عبد الصبور ـ وعاء المحتوى . فهو إما فارغ من المحتوى أو واسع عن المحتوى . وإذا كان الأسلوب كذلك فإنه « **يصبح لونا من ألوان الزينة الفارغة . التى قد تجذب الأنظار لحظة ثم ما تلبث العيون التى كانت حفية بها أن تضيق بها أشد الضيق .** »[٢٣]

إن صلاح عبد الصبور . فى تقييمه لجيل الشباب . يحلم بأن تستمر مصر على درب النتاج الأدبى والفكرى العظيمين . « **إن مسرحية جيدة بالعربية . تتناول مشكلات الواقع المصرية ، أو قصيدة بالعربية تمس القارئ فى كل مكان ، أو قطعة موسيقية يبدعها مصرى فتطوف الأرجاء . أو عقلا مصريا يسامت بفكره فكر العالم ، كل تلك ردود عملية على السؤال : كيف استطاعت مصر أن توفق بين الأصالة والمعاصرة ، بين الماضى وتأثيرات الحضارة الغربية .** »[٢٤] . وهذا هو ما لم يحققه جيل الشباب . ولكن صلاح عبد الصبور لم يفقد الأمل فى أن يحقق هذا الجيل هذه الغاية .

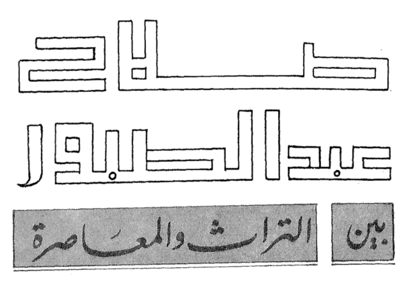
لقد كان صلاح عبد الصبور يحلم بالأدب العظيم . والأدب العظيم هو باعث الأحلام العظمية بمجتمع أسعد تتحقق فيه كرامة الإنسان .

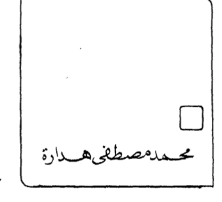
ولهذا كان صلاح عبد الصبور وسيظل عظيما لأنه خلف وراءه أدبا عظيما .



* هوامش :

(١) وتبقى الكلمة ـ الطبقة الأولى ـ بيروت ، دار العلم للملايين ١٩٧٠ . ص ٢٠
(٢) قصة الضمير المصرى الحديث ـ منشورات اقرأ . بيروت ، ص ٣٨
(٣) نفسه
(٤) نفسه ص ١٤٧
(٥) نفسه ص ٨
(٦) وتبقى الكلمة ص ٢٢
(٧) نفسه ص ٢١
(٨) ماذا يبقى منهم للتاريخ ـ دار الثقافة العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ديسمبر ١٩٦١ ، ص ٨٩
(٩) نفسه ص ٣١
(١٠) نفسه ص ١٥
(١١) نفسه ص ٢٦
(١٢) نفسه
(١٣) نفسه
(١٤) نفسه ص ١٦١
(١٥) مشارف الخمسين : مجلة الدوحة القطرية أغسطس ١٩٨٠ عدد ٥٦
(١٦) مدينة العشق والحكمة : منشورات اقرأ . بيروت . ص ٧
(١٧) نفسه ص ١٠
(١٨) نفسه ص ١١
(١٩) قراءة جديدة لشعرنا القديم : دار النجاح ـ بيروت ، ١٩٧٣ . ص ١٢
(٢٠) قصة الضمير المصرى الحديث ص ١٥٨
(٢١) رحلة على الورق ـ الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٧١ ، ص ٤٧
(٢٢) نفسه ص ٩
(٢٣) نفسه ص ٢٥
(٢٤) قصة الضمير المصرى الحديث ، ص ١٦٨





إن جيل صلاح عبد الصبور الذى نشأ فى الثلاثينيات من هذا القرن قد شهد تحولات خطيرة فى مسار الفكر العربى بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن فى التطلع إلى الفكر الغربى وتمثل الحياة الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير أو التفاهة والانحلال . وقد شهدت تلك الفترة صراعا عنيفا بين دعاة المحافظة على التراث والتقاليد ودعاة التغريب . ويكفى أن أشير فى هذا المجال إلى كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى ، الذى أصدره فى عام ١٩٢٧ ، وكان فيه من أشد المتحمسين للتغريب حتى إنه يقول فى مقدمة كتابه : «كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامى أغراضى فى الأدب كما أزاوله ؛ فهى تتلخص فى أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا[١] ، وأن نلتحق بأوروبا ؛ فإنى كلما زادت معرفتى بالشرق زادت كراهيتى له وشعورى بأنه غريب عنى ، وكلما زادت معرفتى بأوروبا زاد حبى لها وتعلقى بها ، وزاد شعورى بأنها منى وأنا منها . هذا هو مذهبى الذى أعمل له طول حياتى سرا وجهرة ، فأنا كافر بالشرق ، مؤمن بالغرب»[٢] .

ويؤكد **سلامة موسى** فى كل صفحات كتابه غلوه فى الدعوة إلى التغريب والانسلاخ من العروبة ؛ فهو يريد من الأدب أن يكون أدبا أوروبيا ٩٩ فى المائة ، ويأسف لوجود رابطة بيننا وبين الحضارة العربية فيقول : «إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ؛ ولهذا المرض مضاعفات ؛ فنحن لا نكره الغربيين فقط ، ونتأفف من طغيان حضارتهم فقط ، بل يقدم بذهننا أنه يجب أن نكون على ولاء للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ، ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب ، كما يفعل أدباؤنا المساكين أمثال المازنى والرافعى ، وندرس ابن الرومى ، ونبحث عن أصل المتنبى ، ونبحث عن على ومعاوية ونفاضل بينهما ، ونتعصب للجاحظ ... وليس علينا للعرب أى ولاء ؛ وإدمان الدرس لثقافتهم مضيعة للشباب ، وبعثرة لقواهم ؛ فيجب أن نعودهم الكتابة بالأسلوب المصرى الحديث ، لا بأسلوب العرب القديم»[٣] .

ولم يلبث الدكتور **طه حسين** أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب **سلامة موسى** كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) ، ليرسم فيه سبيل النهضة العلمية بعد معاهدة ١٩٣٦ . وقد رأى فيه أن السبيل الوحيد لهذه النهضة هو «أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم ، لنكون لهم أندادا ، ولنكون لهم شركاء فى الحضارة ، خيرها وشرها ، حلوها ومرها ، وما يحب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعاب»[٤] .

وهو يؤكد فى أكثر من موضع فى كتابه أننا لسنا شرقيين فى حضارتنا أو تفكيرنا منذ أقدم عصور التاريخ ، ولكننا ننتمى إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط .

ويقول فى أحد هذه المواضع : «ولا ينبغى أن يفهم المصرى أن الكلمة التى قالها إسماعيل وجعل بها مصر جزءا من أوروبا قد كانت فنا من فنون التمدح ، أو لونا من ألوان المفاخرة ، وإنما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا فى كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»[٥] .

نشأ **صلاح عبد الصبور** إذن فى الثلاثينيات من هذا القرن وأصداء هذه الدعوات إلى التغريب تتجاوب بها جوانب الحياة فى مصر . ولم تكن قد هدأت بعد الضجة التى أثارها كتاب الدكتور **طه حسين** (فى الشعر الجاهلى) حين صدر فى عام ١٩٢٦ وأغرى الباحثين من المحافظين على التراث عليه . وكان من بينهم **مصطفى صادق الرافعى** فى كتابه (المعركة بين القديم والجديد) ، الذى يصور لنا بوضوح هذا الصراع بين دعاة التغريب وبين المحافظين على التراث . وقد أطلق الرافعى على دعاة التغريب كلمة (المبددين) بدلا من (المجددين)[٦] .

جاء **صلاح عبد الصبور** من المدينة الصغيرة «الزقازيق» بعد أن قضى مرحلة الدراسة الثانوية فيها، مكبا على قراءات يمتزج فيها العربى بالغربى، والتقليد بالتجديد؛ فقد عاش فى جو رومانسى مشبوب المشاعر مع كتب **المنفلوطى وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة**، واستهوته أشعار **محمود حسن إسماعيل**، ثم عرف الفيلسوف الألمانى **نيتشه** من خلال كتاب مترجم له[٧].

وحين عبر الجسر إلى الجامعة وإلى العاصمة الكبيرة (زلزلت نفسه زلزالا كبيرا) قراءاته وسماعاته من الأصدقاء[٨]. وبدأت الأسماء الغربية تقرع سمعه بعنف: **إليوت. أندريه بريتون. بودلير. ڤاليرى. رلكه. شلى. وردزورث**؛ وبدأت أسماء المدارس الأدبية والفنية والاجتماعية تزلزل كيانه: **السريالية، الرومانتيكية، الكلاسيكية، الكلاسيكية الجديدة. البرناسية. الرمزية. الميتافيزيقية. الواقعية الاشتراكية**[٩].

وكانت وجهته فى الدراسة قسم اللغة العربية بكلية الآداب. حيث امتزجت فى نفسه هذه القراءات والسماعات، ودراسة التراث والتعمق فيه، مع ما كان يشيع فى جو الحياة الفكرية من أصداء المعارك بين القديم والجديد، أو بين التقاليد والتغريب. أو بين التراث والمعاصرة؛ فقد كانت كل هذه المعانى موضع جدال وصراع بين أطراف متعددة. تختلف وجهات نظرها. وتتباين دوافعها. فماذا كان موقف **صلاح عبد الصبور** من هذا الصراع العنيف الذى لم تهدأ حدته حتى الآن، ولا تزال آثار جمره مشتعلة فى حياتنا الفكرية، وكان فى ذروة احتدامه إبان وجود صلاح فى الجامعة فى نهاية الأربعينيات؛ **إننا نجد صلاحا مفتونا بالشخصية المصرية، وبالرواد الأوائل الذين مدوا جسور الثقافة بيننا وبين الغرب منذ عصر محمد على؛ فنراه يشيد بالشيخ حسن العطار. والجبرتى. وحسين عجوة. أول مخترع مصرى كما سماه، وبرفاعة الطهطاوى «المندهش الأعظم» فى رأى صلاح، وعبد الله النديم. وأحمد لطفى السيد وغيرهم**[١٠]. ونراه يتتبع أصول الثقافة الغربية عند بعض المفكرين الذين أثروا فى حياتنا الثقافية فيقول: «سافر الطهطاوى إلى باريس وعاد فى ذهنه آثار **مونتسكيو وجان جاك روسو وڤولتير**. وقرأ **عرابى** كتابا عن نابليون أهداه إليه **سعيد فأيقظ** هذا الكتاب فى نفسه رؤى عن الثورة الفرنسية. وقد كان محمد عبده وسعد زغلول حريصين **على تعلم اللغة الفرنسية فى أواسط عمريهما**. وتلقن **سلامة موسى** من جمعية الفابيين الإنجليز شذرات من الفكر الاشتراكى والعلمى. ولسوف نجد فى تاريخنا الحديث أثر هذه التغربية واضحا فى معظم رواد فكرنا: **محمد حسين هيكل** يسافر إلى فرنسا فيعود ليكتب روايته الرائدة (زينب)، متأثرا فيها بالنزعة الرومانسية الفرنسية؛ **وتوفيق الحكيم** يعيش فترة فى باريس فيعود لينتقل بسرعة من مسرح الاستعراض إلى مسرح الفكر... **أما طه حسين** أستاذ الأساتذة، والأب الجليل لكل ما هو جميل ومثمر فى حياتنا الثقافية، فالحديث عن دوره لا يتسع له هذا المجال. ولكن ملمحا من ملامح هذا الدور العظيم أنه أنار لأجيال كثيرة بعض مسالك العقل والذوق الأوروبيين»[١١].

وهذا الإعجاب بالرواد الأوائل الذين فتحوا لنا منافذ الثقافة الأوروبية يؤكد أساسا مهما عند صلاح فى وجوب التمازج بين الثقافتين: العربية الأصلية والأوروبية المستحدثة؛ **فهو يقول: «الثقافة العربية** السلفية لا تكفى وحدها لصنع الإنسان الجديد. بل لابد من البحث عن منابع جديدة يُفتشُ عنها فى فكر هذه الأمم المتقدمة... فنحن عندئذ لا نتجه إلى فكرنا السلفى القديم وحده، ولا نتجه إلى فكر جيراننا فى الشرق القريب أو الشرق البعيد، ولكننا نتجه إلى الغرب، لا يمنعنا من التقدير لحضارته وثقافته فصول مأساته السياسية معنا»[١٢].

والتراث فى رأى صلاح ليس تركة جامدة. ولكنه حياة متجددة[١٣]؛ **وهذه الحياة المتجددة فى نظره تقضى بمزجه بالفكر الغربى، وإقامة حياة فكرية متوازنة على هذا الأساس**؛ فهو يقول: «نعيش الآن مرحلة تغير جديد منذ أن اصطدم هذا الشرق العربى بالحضارة الأوروبية، وطمح إلى أن يقيم الموازنة الواجبة بين ماضيه وتطلعاته وبين جذوره وآفاق استشرافه»[١٤].

ولكن ما حدود كل عنصر فى هذا المزيج، وما مقداره فى رأى صلاح، وما نتيجة هذا التمازج بين العنصرين؟

إن صلاحا يحتقر كل ما يردده (بعض متسكعى الفكر السياسى فى بلادنا عن الغزو الثقافى وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الجاهلية)[١٥]، ويرى أن (**الثقافة تراث حى متصل بين الماضى والحاضر. متجهة إلى المستقبل**)[١٦]. ولهذا يقول إن الذين ينظرون إلى الفكر على أساس اتجاهين سلفى وأوروبى. يخطئون؛ إذ يوجد طابع قومى ثالث «هو الطابع العربى العلمى الحديث؛ **فهذا الطابع الذى** يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية جزء من تراثنا. من واجبنا أن نتطور به، وأن تمتد قاماتنا بعد ذلك إلى آفاق الثقافة العالمية المعاصرة. ثم يمتزج ذلك كله فى وعاء ثقافى علمى يميزه شيئان: العروبة أولا، والمعاصرة ثانيا»[١٧].

وهذا التوازن الدقيق بين هذين العنصرين: التراث والمعاصرة يجعله صلاح عبد الصبور أساسا **لرفض محاولات أنصار كلا الجانبين** لتغليب أحدهما على الآخر؛ فلا يمكن أن «يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من أن يكون **قوة دافعة فى ثقافتنا المعاصرة**»[١٨]. ونراه يهاجم الأدباء المحدثين الذين **يعيشون** على التراث وحده «وكأن التراث قدمان معروقتان تلتفان على **أعناق** الكتاب والشعراء»[١٩].

وهو يتابع بالنقد عباد التراث المنقطعين عن كل مصادر المعاصرة فيقول: «وللتراث الشعرى سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم؛ فالشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعا شبه مطلق، فإذا أراد أحدهم أن يصف اختار التشبيه الجاهز. الذى درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجد إنسانا اختار الأوصاف المتواترة التى وردت فى محفوظه من الشعر. وحتى اللغة عندئذ تفقد فرديتها وأصالتها. وتصبح لغة عامة»[٢٠].

أما إذا ارتبط التراث بالمعاصرة وأصبحا نسيجا فى تجربة الشاعر. فهذا هو المعنى الأصيل فى الشعر. وهو الذى يجعل الشاعر متميزا، ينتج شعرا متميزا[٢١]. فهناك شعراء معاصرون إذن يمتلكون التراث. وشعراء آخرون يتملكهم التراث[٢٢]. وعلى الرغم من اهتمام **صلاح عبد الصبور**

بكتب التراث فى صباه وفى سنى شبابه الباكر . واختياره قسم اللغة العربية ميدانا لدراسته الجامعية . حيث نهل من مصادر التراث شعره ونثره . فإنه **أحس ضرورة الرؤية الشاملة لهذا التراث . والإقدام على قراءة مصادره** (قراءة صحيحة تاريخية مرتبة)[٢٣] . ولهذا انقطع سنتين لتحقيق هذه الغاية . وتفرغ للتراث الشعرى العربى بنظرة شاملة فاحصة ، واستبانت له من خلال هذه الرؤية نتائج ذات أهمية كبيرة ؛ فقد وجد « أن تراث الجاهلية تراث عظيم فى صدقه وفى إحساسه بالطبيعة . وفى خلطه بين الحواس . واستجلابه للصورة من دائرتها . وفى تقديره للون والشكل والطعم والرائحة فى الأشياء . وفى بعده عن التجريد »[٢٤] . وهذا الإعجاب العظيم بالشعر الجاهلى لا يجعل صلاحا متعبدا للتراث . ولكنه يقيم أبدا فى نفسه هذا التوازن الذى سبق أن أشرت إليه . حتى ليذكره بعض تراث الجاهلية بأشعار **لوركا وجون كيتس** فى حيويتها[٢٥] . ويمتزج تراث الشعر العربى فى نسيج فكر صلاح مع تراث كل شعر قرأه . يقول فى ذلك : « لقد استرحت فى أمر الشعر العربى إلى نوع من اليقين حين قرأته . فأحببت ما أحببت ، وكرهت ما كرهت . وتخيرت تراثى الخاص منه . واختلط تراثى الخاص منه بتراثى الخاص من كل شعر قرأته . بدءا من كتاب الموتى والإلياذة . ونهاية بآخر ما قرأت »[٢٦] .

وهذا المزيج من الشعر التراثى والشعر المعاصر لم يكن صلاح يقدر قيمته بحسب تعبيره عن عصره . ولكن بحسب تعبيره عن الإنسان ؛ فالشعر فى رأيه « فن اكتشاف الجانب الجمالى والوجدانى من الحياة »[٢٧] .

وهو يوجب على من يدرس الشعر أن يفتش عن تحقيقه لهذه الفضيلة العظمى : تقدير النفس والحياة[٢٨] . ونراه يشيد بألوان من الشعر العربى بوصفه « وثيقة ثورة نفسية رائعة . وشعراؤه شعراء كبار . وثوار كبار . حتى لو استبعدنا من ذخائرهم شعر المدح البليد والملق المداجى ؛ فلقد كانت ثورتهم بحثا عن أنفسهم فى داخل نطاق اجتماعى رضوا به كارهين »[٢٩] .

وهذا الإعجاب الواعى بالتراث امتزج فى توازن دقيق بالثقافة الغربية التى استقاها صلاح عبد الصبور من قراءاته الواسعة . وكان وراء الإقبال عليها دافع يقظ يعى معنى الثقافة . ويراها متواصلة فى أى قطر من أقطارها ، مستمرة فى أى تاريخ ، سحيقا كان أو معاصرا ، « وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى . ولا يحاول جاهدا أن يقف على أحد مرتفعاته فنان ضال »[٣٠] ولهذا نجد معنى التراث عند صلاح يتسع اتساعا شموليا . فلا يقتصر على التراث العربى فحسب ؛ وإنما التراث عنده هو كل ما أنتجته البشرية فى تاريخها الطويل من روائع الإبداع الإنسانى . والأدب العربى جزء منه ، لا ينفصم عنه . يقول : « إن الأدب العربى هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى ، **فيه طابعها وعالمها** . وهو يقف بينها معتزا بأصالته ووجوده وإسهامه الحى فى تطوير التجربة الأدبية فى العالم »[٣١] **ولهذا تتشابك الرؤى وتمتزج الأسماء** فى نفس صلاح ، ويحس قرابته الشديدة ـ كما يقول ـ إلى الشعراء « فى كل صقع من أصقاع العالم . وفى كل فترة من تاريخه ، بحيث انتظم موروثى الأدبى **أبا العلاء وشكسبير ، وأبا نواس وبودلير ، وابن الرومى وإليوت ، والشعر الجاهلى ولوركا** »[٣٢] .

واتسعت رؤية صلاح إلى **الثقافة الغربية المعاصرة إتساعا هائلا** ؛ فلم تقتصر على الشعر وحده ، بل شملت آفاق القصة والمسرح والفلسفة والفن . ونراه فى مقالاته التى جمعها فى كتابه (أصوات العصر) يتابع حياة **تشيكوف** وآثاره ، **ويحلل شخصية جون اسبورن فى مسرحية** (انظر خلفك فى غضب ـ ومسرحية **جون اسكواير** (مهرج من ستراتفورد . ويعرض كتابا **لهتشكوك** عن الأدب والجريمة ، ويحلل كتاب (نهاية الأنبياء الصغار) **الذى يؤرخ لحياة حزب العمال البريطانى ، وينتقل بعد** ذلك إلى الكتابة عن قضية الأدب والجنس من خلال (عشيق الليدى شاترلى) و(يوليسيز) و(لوليتا) ، **ويتتبع بقلم الناقد المحلل قصة** (خريف امرأة أمريكية) **لتنيسى ويليامز . وقصص فرانسواز ساجان** ، وحياة الشاعر الروس **فلاديمير مايا كوفسكى ، وقصة نضال البرت شفايتزر فى** أفريقية من خلال كتابه (على حافة الغابة البدائية)[٣٣] .

ونراه فى كتابه (وتبقى الكلمة) يقارن بين شخصية **كليوبترا** كما رسمها شوقى وشخصيتها كما رسمها **شكسبير** ، ثم يعرض لحياة الشاعر اليونانى **كازنتزاكيس** وآثاره ومنابع فكره ، متتبعا تأثره بالفيلسوفين **نيتشه وبرجسون** . ويحلل ملحمته الأوديسا الجديدة . ثم يعرض للشاعرة الإغريقية **سافو** ، والشاعر اليونانى السكندرى **كفافيس . وينطلق** من رحاب الشعر اليونانى الحديث والقديم إلى الأدب الروسى فيحلل حياة **بوشكين وأدبه** ، ويقدم نماذج من شعره ، **ثم يتناول موقف سارتر من** قضية الالتزام بالنسبة للفن وللشعر ، محللا آراء أفلاطون حينا ، وآراء **رتشاردز** حينا آخر . ومتتبعا لرأى **المدرسة الواقعية الاشتراكية** مرة ، **والمدرسة البارناسية** مرة أخرى . ثم نراه **يقدم تحليلا نقديا عميقا لدراسة سارتر** عن **بودلير** . ولا يلبث أن يترك **سارتر** إلى الكاتب الألمانى **بيتر فايس** فى اتجاهه إلى ما يسمى بالمسرح التسجيلى ، ويناقش قضية الاغتراب Alienation **أو الطرف المقابل لنظرية الحائط الرابع . وينطلق** من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة الأمريكية فيحلل طبيعة الحياة الثقافية فى أمريكا ، ويعرض بعض الروايات الجديدة واتجاهاتها ، ويتحدث عن اتجاهات الشعر الأمريكى المعاصر عند أمثال **روبرت لويل ورتشارد ولبور**[٣٤] .

وهذا الزاد الوفير من الثقافة الغربية المعاصرة ، الذى يدهشنا بتنوعه وتعدد ميادينه ، لا يعرضه لنا صلاح فى دهشة القروى الساذج ، الذى جاء إلى المدنية الكبيرة لأول مرة ، بل يعرضه **بأصالة المعتز بتراثه العربى ، الراغب فى اتساع مساحة الفكر العالمى ، الواعى بما يأخذ وبما يدع ، المحلل الذى يصل إلى أعماق التجربة ومغزاها الإنسانى ، الناقد المتذوق ، الذى يستطيع أن يضع يده فيجد الدر أو الصدف ، المجرب اللماح الذى يستطيع أن يقارن بين القديم والمعاصر ، وبين الشرق والغربى ، ويقرن بين الأشباه والأضداد** .

ومثلما وجدنا **صلاح عبد الصبور** يستهويه تراثه العربى ولا يتعبده . نراه فى هذا الحشد الحافل من الثقافة الغربية **المعاصرة ثابت الجأش** ، بعيدا عن حمأة التغريب التى وقع فيها رواد كبار من قبل ـ كما أسلفنا

القول .

وكان صلاح مدركا إدراكا تاما لموقفه ؛ ولهذا هاجم الدعوات (الاستغرابية) الصادرة من **سلامة موسى** فى كتابه (اليوم والغد) ، والدكتور **حسين فوزى** فى كتابه (سندباد عصرى) ، والدكتور **طه حسين** فى كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر)[٣٥] . ويقول فى ذلك : «هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هى لون من السخط على الواقع حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجال الصحيح ... ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هى هذا الميراث العربى الذى كان زاهرا وافيا باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ، ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس . إن علينا عندئذ أن نرضى بتراثنا وبحاضرنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقعنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة وتقدمها »[٣٦] .

وأشار صلاح إلى غلو دعوة التغريب عند بعض دعاته ، كزعم الدكتور **طه حسين** أن مصر ليست جزءا من الشرق القديم ، بل هى جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط[٣٧] ، ودعوة **سلامة موسى** إلى تبنى اللهجات العامية ، ودعوة **عبد العزيز فهمى** إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية[٣٨] .

ومثل هذه الدعوات المغالية المتهالكة على الثقافة الغربية ، الجاحدة لتراثها الفكرى لا تتفق مع التوازن الذى أقامه **صلاح عبد الصبور** فى فكره بين التراث والمعاصرة ، على أساس من الاختيار المستنير وتعمق الجوهر ، وتواصل الحضارات وعلى الأجيال ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة والطابع المصرى . وما أصدق ما قاله فى ذلك : «لقد شب العقل المصرى عن الطوق ، ولم يعد فى غرارة تلك الطفولة التى يتقبل فيها مستخذيا واهنا ، وللأجيال الجديدة أن تتوقف لتتساءل : أهى غربية أم شرقية ، ولكنها ستعرف بالفطرة السليمة أنها وحسب مصرية معاصرة »[٣٩] .

وإذا كنا نتوقف من حين إلى حين للنظر فى موقفنا من التراث العربى فلكى نساعده على أن يعيش فى عصرنا ، وأن يكون مصدرا لا ستمدادنا واستلهامنا[٤٠] .

وفى ضوء هذا الموقف الفكرى الواضح من قضية التراث والمعاصرة ، الذى احتفظ بالشخصية العربية الأصيلة وعمق وجودها فى ضمير العصر الحديث ، يمكننا الولوج إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعرى الذى كان تجسيدا نابضا بالحياة لموقفه الفكرى من تلك القضية ، ولهذا حديث آخر .

* **هوامش :**

(١) لعله أراد بوضعنا فى قارة أسيا دون أفريقية ارتباطنا بالحضارة العربية التى نبعت من آسيا .

(٢) اليوم والغد **لسلامة موسى** ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .

(٣) نفسه : ٤٣ وراجع تفصيل موقف سلامة موسى من قضية التغريب فى كتاب (الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر) للدكتور **محمد محمد حسين** ــ الجزء الثانى ٢٢١ ــ ٢٢٧ ط . دار الإرشاد ــ بيروت ١٩٧٠ م .

(٤) مستقبل الثقافة فى مصر للدكتور **طه حسين** ط . القاهرة ١٩٤٤ : ص ٤١ .

(٥) نفسه : ٢٢ .

(٦) المعركة بين القديم والجديد **لمصطفى صادق الرافعى** ط . القاهرة ١٩٠٣ م : ص ٣٤ .

(٧) انظر : حياتى فى الشعر **لصلاح عبد الصبور** ــ دار العودة ــ بيروت ١٩٦٩ : ٤٠ ــ ٤٥ .

(٨) نفسه : ٤٩ .

(٩) نفسه : ٤٩ ، ٥٠ .

(١٠) انظر : قصة الضمير المصرى الحديث **لصلاح عبد الصبور** ط . القاهرة ١٩٧٢ .

(١١) قصة الضمير المصرى الحديث : ١١٩ ، ١٢٠ .

(١٢) نفسه : ١١٩ .

(١٣) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، **لصلاح عبد الصبور** ، نشر دار الكاتب العربى : ١٩٦٨ : ص ٥ . وانظر حياتى فى الشعر : ١١٢ .

(١٤) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ٦ .

(١٥) حياتى فى الشعر : ١٠٧ .

(١٦) نفسه : ١١٠ .

(١٧) ماذا يبقى منهم للتاريخ لصلاح عبد الصبور ــ نشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ط . ثانية ١٩٦٦ ص ٢٥ .

(١٨) انظر ندوة العدد الأول من مجلة (فصول) . اكتوبر ١٩٨٠ .

(١٩) المرجع نفسه .

(٢٠) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ١٥ .

(٢١) نفسه .

(٢٢) نفسه : ١٦ .

(٢٣) حياتى فى الشعر : ١١٠ .

(٢٤) حياتى فى الشعر : ١١١ .

(٢٥) نفسه .

(٢٦) حياتى فى الشعر : ١١٢ .

(٢٧) قراءة جديدة لشعرنا القديم : ١١ .

(٢٨) نفسه : ١٣ .

(٢٩) نفسه : ٢٥ .

(٣٠) حياتى فى الشعر : ٧٩ .

(٣١) نفسه : ١٠٨ .

(٣٢) نفسه : ١١٠ .

(٣٣) انظر كتابه أصوات العصر ــ نشر دار المعرفة ١٩٦١ .

(٣٤) انظر كتابه وتبقى الكلمة ــ نشر دار الآداب ــ بيروت ــ ١٩٧٠ .

(٣٥) انظر : قصة الضمير المصرى الحديث : ١٢٠ .

(٣٦) نفسه : ١٣٢ .

(٣٧) ماذا يبقى منهم للتاريخ : ٢٢ .

(٣٨) قصة الضمير المصرى الحديث : ١٣٣ .

(٣٩) نفسه : ١٣٥ .

(٤٠) ندوة العدد الأول من فصول أكتوبر ١٩٨٠ .

نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور عرض وتفسير

☐ ابراهيم عبد الرحمن محمد

«إن الرثاء الحق لحملة الأقلام هو أن نحيي آثارهم بالدراسة ، وننعش أوراقها وغصونها بأنفاس العشرة الطيبة ، والحب المتبصر الذكي» .

صلاح عبد الصبور : باكثير رائد الشعر والمسرح

مجلة المسرح عدد ٧٠ سنة ١٩٧٠

يتألف التراث الأدبي الذي خلفه الأستاذ صلاح عبد الصبور من ثلاثة أنواع من الكتابات :

الأولى ، شعرية وتتمثل في عدد من الدواوين التي نظمها في فترات متتابعة من حياته الأدبية ، مما يجعل منها تشخيصا لطبيعة أفكاره ومواقفه الفنية والاجتماعية ورؤاه السياسية وما كان يطرأ عليها من تطور . والثانية ، مسرحيات شعرية استوحى أكثرها من التراث العربي القديم في أصوله الدينية والشعبية والأسطورية الموروثة .

والنوع الثالث ، كتابات نقدية متنوعة في الشعر والقصة والمسرحية .

ومن الملاحظ أن شهرة صلاح عبد الصبور قد تركزت حول نوع بعينه من هذا الإنتاج الخصب ، هو الشعر ، سواء ما جاء منه في شكل قصائد مفردة أو مسرحيات شعرية ، فلم يكد يلتفت أحد من النقاد إلى نتاجه النقدي على الرغم من غزارته وتنوع قضاياه الفنية ، واتصاله الوثيق بتجربته العملية في نظم الشعر وكتابة المسرحيات ، سوى إشارات قليلة إلى آرائه في مفهوم الشعر في دراسة خصبة للدكتور عز الدين اسماعيل عن «مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين»[1] .

وعلى الرغم مما يذهب إليه الدكتور عز الدين في دراسته تلك من أن مفهومات هؤلاء الشعراء للشعر ووظائفه الجمالية والنفعية ليست أكثر من تصورات خاصة عن طبيعة عملهم الإبداعي ، «بزغت من خلال التجربة والممارسة» التي لا تخلو من قدرما من التحصيل الثقافي الخاص بكل شاعر منهم ، فإن هذه المزاوجة التي يراها بين التجربة العملية والتحصيل النظري ، من شأنها أن تغرينا بالبحث عن العناصر النقدية المتناثرة في كتابات هذه الطائفة من الشعراء النقاد ، إن صح الوصف ، وتجميعها وتصنيفها تصنيفا ييسر لنا دراستها وتقويمها تقويما نقديا صحيحا .

ونستطيع أن ندخل إلى دراسة آراء **صلاح عبد الصبور في «نقد الشعر»** بهذا السؤال الذي نتخذ من الإجابة عنه وسيلتنا إلى رصد أفكاره النقدية وتقويمها : هل صدر هذا الشاعر في كتاباته النقدية عن وعي تنظيري يجعل من آرائه المتناثرة في كتبه التي نشرها «نظرية» متسقة في نقد الشعر؟ هذا في الحقيقة سؤال تحتاج الإجابة عنه إلى قراءة متأنية لتراث الشاعر الشعري والنثري ، في ذاته من ناحية ، لاستخلاص آرائه وأفكاره النقدية التي جاءت وليدة هذا السلوك الفني الذي حرص في كتاباته جميعا على الصدور عنه ، وهو المزاوجة بين التحصيل النظري والتطبيق العملي ؛ وتأصيل هذه الآراء بتحليلها وردها إلى أصولها العربية الموروثة والأجنبية الوافدة من ناحية أخرى . ومن المعروف أن تراث هذا

الشاعر النقدى والشعرى تراث غزير المادة ، متنوع الروافد مما يلقى على دارسه عبئا كبيرا ، خاصة إذا اعتبرنا هذه الحقيقة وهى أنه كان يصدر فيما ينظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويذيعه من أحكام نقدية عن وعى فنى ومحصول ثقافى متنوع يجعل من كتاباته جميعا أعمالا **«فكرية»** على الرغم مما يضفيه عليها من شاعرية خضبة ، ويكسوها به من أثواب عاطفية لا تكاد تشف عما تنطوى عليه من **«فكر»** إلا بعد إعادة قراءتها مرة بعد أخرى ! وقد عبر هو نفسه عن هذه الحقيقة تعبيرا طريفا بقوله **«إن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هى قصيدة متوسطة القيمة»** ، وأن التجربة الشعرية لا تعنى بالضرورة التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، وإنما تعنى كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير ...[٢]

ومهما يكن من أمر هذا العنصر الفكرى الذى كان يضفيه صلاح عبد الصبور على أشعاره وكتاباته ، وهو ما سوف نعرض له بالدراسة ، فإن ما يهمنا إثباته هنا أنه قد ترك آثارا واضحة على كتاباته النقدية ، تتمثل فى لون من **«التقعيد النقدى»** إن صح هذا الوصف ، الذى تدق عناصره على القارئ العادى ، لاستيعابه تراثا نقديا متنوعا ، عربيا وأجنبيا ، مصبوغا بألوان من الفكر الفلسفى القديم والحديث استمدها من كتابات **أرسطو وأفلاطون ونيتشة وجارودى وسارتر وكامى وكيركجارد وبوسيه** وغيرهم من الفلاسفة القدامى والمحدثين ؛ وألوان من الفكر الدينى الميتافيزيقى من تراث المسيحية والإسلام فى جانبيه السنى والصوفى ؛ وألوان من الفكر الأدبى فى مذاهبه المتنوعة . **وفى اختصار إن هذه الكتابات النقدية مزيج من المادية والروحية ومن الرومانسية والكلاسيكية ومن الرمزية والواقعية والسريالية ، وغيرها من المذاهب والفلسفات** ؛ ولكن فى معانيها وأفكارها العامة أكثر منها فى حقائقها الخاصة وتفصيلاتها الدقيقة . ولعل فى هذا ما يفسر ما قصدنا إليه بقولنا إن الصيغة النقدية التى تعرضها كتابات **صلاح عبد الصبور** صيغة معقدة ، بمعنى أنها وليدة ثقافة عامة واسعة فلسفية وأدبية ، قديمة وحديثة .

وقد عبر هو نفسه عن هذا الجانب من تنوع ثقافته تعبيرا مباشرا فى كتاباته المختلفة ، من مثل قوله **«حياتى فى الشعر : ٦٨»** :

«استعبدنى جبران طوال سنوات المراهقة الأولى ، وكان هو قائد رحلتى بشكل ما ، فقد قادنى بادئا إلى قراءة كتاب ميخائيل نعيمه عنه .... حدثنا ميخائيل نعيمه عن تأثر جبران بنيتشه وعلق الاسم بذهنى حتى وجدت بالصدفة السعيدة ترجمة فليكس فارس لكتاب نيتشه الخارق «هكذا تكلم زرادشت» . أى دوار يخلخل الروح وجدته بعد قراءة هذا الكتاب ، وفلاسفة قليلون من بنى البشر يستطيعون أن يؤثروا فى الوجدان البشرى كما يؤثر نيتشه ! ... إن نيتشه ظل أثيرا إلى نفسى منذ ذلك الحين رغم تسكعى بعد ذلك فى أروقة الفلاسفة» .

○ وقوله **(حياتى فى الشعر : ٩١)** :

«لقد بدأت الأسماء الغريبة تقرع آذاننا بعنف عنيف : إليوت . أندريه بريتون ، بودلير ، ڤاليرى ، رلكه ، شللى ، وردزورث ، وبدأت الكلمات الغريبة تطن فى سمائنا الساذجة الصافية : الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة ، الشعر الخالص ، الشعر النقى ، الشعر الميتافيزيقى ، الرمزية . السريالية ، البرناسية .... مع ما شاع فى ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية .... وأظننى أجاوز الحقيقة كثيرا إذا قلت إنى عرفت كل ذلك عن قرب ، بل لعلى لم أعرف شيئا منه عن قرب ، فقد كانت معرفتى بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة ؛ كانت معرفتى باليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتى لبعض قصائده مثل الأرض الخراب وأغنية حب ج ألفريد بروفروك .... وكانت معرفتى ببودلير هى القراءة المستعجلة لبعض قصائده ..... ولكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت أشد بعثا للبلبلة من أى معرفة وثيقة .....» .

وهذه النصوص التى اجتزأناها اجتزاء من كتاباته المختلفة قليل من كثير يواجهنا فى هذا الكتاب أو ذاك من كتبه العديدة : **حياتى فى الشعر** ؛ **وتبقى الكلمة** ؛ **وقراءة جديدة لشعرنا القديم** ؛ **وحتى نقهر الموت** ؛ وغيرها من المقالات والندوات والأحاديث الإذاعية ، بالإضافة إلى شعره فى دواوينه العديدة التى كانت ميدانا لتطبيقاته الفنية . وفى اختصار إن هذه الثقافة المتنوعة ، والنزعة الفكرية الغالبة ، والمزاوجة بين النظر والتطبيق من شأنها أن تهدى صاحبها إلى فكر نقدى متنسق . يستمد عناصره من روافد مختلفة ، ليعيد التأليف بينها فى نسيج متماسك . تدق خيوطه وتتشابك فتؤلف **«نظرية»** متكاملة فى نقد الشعر .

(٢)

ويعد كتاب **صلاح عبد الصبور «حياتى فى الشعر»** من خيرة كتبه وأوثقها تعبيرا عن فكره النقدى ، لما يحتوى عليه من مادة نقدية واسعة تكاد تعرض نظرية متكاملة فى نقد الشعر كما قلنا ؛ وهى نظرية تتألف من **عنصرين** أساسيين هما : **ماهية الشعر ووظيفته الفنية والعملية** ؛ انحلا فى كتاباته إلى عناصر أخرى فرعية عديدة ، بسط القول فيها بسطا نقديا عميقا ، على عكس كتبه الأخرى التى خصصها لدراسات تطبيقية تتصل بهذا العنصر أو ذاك من عناصر هذه النظرية الأساسية والفرعية . ومن ثم فسوف نتخذ ، لرصد هذه النظرية واستخلاص عناصرها ، من هذا الكتاب أصلا نسدّ فجواته ونوضح غوامضه بما تناثر فى كتاباته الأخرى من قضايا وأفكار .

وتدلنا كتاباته المختلفة ، فى هذا الكتاب وغيره ، على أنه كان مشغولا بالبحث عن تعريف دقيق للشعر ليتخذ منه مدخلا إلى تحديد ماهية هذا الفن ووظيفته ؛ فوقف عند بعض الآراء القديمة والحديثة لا فى التراث العربى وحده ولكن فى تراث الأمم الأخرى أيضا . وهو يقرر منذ البداية صعوبة تحديد تعريف جامع مانع للفن الشعرى ، ذلك أن خصائص الفنون الأدبية فى حياتها المبكرة كانت تتداخل فيما بينها ، من الناحيتين الفنية والموضوعية ، تداخلا واسعا عميقا ، ولكن هذا التداخل أخذ يتطور ويتغير بتطور الفنون الأدبية نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل ، مما جعل من الصعب على النقاد قديما وحديثا تحديد تعريف ثابت و«جامع مانع» كما يقول المناطقة للشعر .

وهو يلاحظ أن القدماء فى سائر الأمم كانوا يقسمون التعبير الأدبى

إلى قسمين : «**نثر وهو هذا الكلام المطلق الذى لا يمسك انسيابه وزن ولا تحده قافية ؛ وشعر وهو هذا الكلام الذى التزم فيه قائله تلك الحدود**»[3] . وقد ظل هذا المقياس فيما يقول ، «**وبغض النظر عن إشارات ذكية قليلة تتحدث عن الشعور والوجدان ... فى التراث النقدى العالمى ... هو المقياس المعتمد**»[4] . ولكن نضج النثر وتطوره قد هيأه لوراثة كثير من ميادين الكلام الموزون المقفى ، «**فقد كان الروائى القديم لا يجد إلا أسلوب التعبير الملحمى وعاء لروايته ؛ وكان المسرحى القديم يلتزم التعبير الموزون ؛ وكان الفلكيون والطبيعيون واللغويون يجدون سكة التعبير الموزون هى السكة السالكة المعترف بها**» بينما يعبر الشعراء الأصلاء عن وجداناتهم وإحساساتهم فى نفس القالب[5] ؛ ولكن ذلك كله ما لبث أن تغير تحت تأثير هذا التطور الذى حققه النثر ، فورثت الرواية النثرية الملحمة ونضجت «**وتميزت أشكالها ، وعرفت بلاغة النثر وانطلاقه ودقته ... طلبا للواقعية ومحاكاة للحياة**» ؛ وأقبل اللغويون والمؤرخون والفلكيون وغيرهم على استعمال اللغة النثرية إيثارا «**للدقة على الإيقاع**» ، مما جعل منه «**بناء كبيرا متعدد الواجهات والمداخل ، مليئا بالتحف والروائع**» . **وهو يرى أن هذا التطور نفسه الذى حققه النثر فى الميادين المختلفة قد مهد لأمرين مهمين : إعادة النظر فى تعريفات القدماء للشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى»** ؛ وظهور مصطلح جديد يحدد لونا ثالثا من ألوان التعبير الأدبى ، هو «**النظم**»[6] .

وقد بدأت فيما يرى ، تلك النظرة الجديدة إلى طبيعة الشعر بظهور التيار الرومانتيكى فى أوروبا «الذى وضع الخيال إزاء العقل ، والانفعال والأصالة تجاه الصقل والتجويد» ، ناظرا إلى الشعر بوصفه لونا «من التعبير الذى يحتوى على المتعة لا الحقيقة . والذى يثير المتعة لكل جزء من أجزائه كما يثيرها بالعمل الفنى الكامل» ، على نحو ما يقرر «**كولردج**» وتابعوه من الشعراء الرومانسيين !

وقد أدى هذا التحديد الرومانسى لطبيعة الفن الشعرى إلى تضييق دائرته بإعادة النظر فى التراث الشعرى القديم كله ما يخرج منه عن هذه الدائرة مما لا يثير المتعة من «**الكلام الموزون المقفى**» ، وإدخاله إلى الدائرة الجديدة . دائرة «**النظم**» . ولذلك لم يكن غريبا أن يشك القرن التاسع عشر فى شاعرية **بوب** . والكوميديا الإلهية . وتراجيديات **شكسبير** ! فهى جميعا أعمال لا ينقصها «**النظم**» ولكنها تفتقر إلى القدرة على إثارة المتعة التى نراها فى أجزاء العمل الفنى الكامل .

وقد اتخذ **صلاح عبد الصبور** من هذه التفرقة التى يقيمها الرومانسيون بين الشعر والنثر وسيلة إلى تعريف الشعر والتفرقة بينه وبين «**النظم**» . بأنه «**الخيال والصورة الموزونان ؛ وأن النظم هو الصقل والعقل الموزونان أيضا**» . كما اتخذ منها وسيلة إلى إصدار أحكام تقويمية الجامح والتعبير الفردى . وكان مقياس النجاح عند الشعراء هو التوفيق فى التعبير عن معطيات الحياة العادية : فبراعة التشبيه مثلا هى مطابقته للمشبه به . وبراعة الاستعارة هى قربها من الأفهام ودنوها من المألوف . ولعلهم أطلقوا على ذلك كله «**عمود الشعر**» ! وهو مصطلح . فيما يرى . استحدثه النقاد القدامى للهجوم على استعارات أبى تمام . من حيث تصوره الشعرى لا من حيث وسائله إلى بنائه .

ومن هذه النظرة الرومانسية فى تعريف الشعر وتحديد طبيعته الفنية . نبعت آراؤه التطبيقية فى تقويم فن ثلاثة من الشعراء المحدثين هم : **شوقى ورامى ولوركا** الشاعر الأسبانى المعروف ـ ومن ثم فإن مراجعة هذه الآراء يمكن أن تعيننا على تفسير طبيعة هذا التعريف الرومانسى للشعر . وتحديد مفهومه تحديدا أشد وضوحا وأكثر دقة .

ونستطيع دون الدخول فى تفاصيل هذه الدراسات . أن نلاحظ أنه ينتظمها جميعا ثلاثة عناصر أساسية صدر عنها فى تقويمه لفن هؤلاء الشعراء . هى : **وضوح الذات . وإثارة المتعة . وجموح الخيال** ! وهى عناصر فيما يبدو وثيقة الصلة «**بالنقد الرومانسى**» .

وفيما يتصل بـ «**شوقى**» فيراه امتدادا من الناحية الفنية «لرؤية العرب للشعر . ومحاكاة لنظرتهم إلى دور الشعر الاجتماعى . فالشعر عندهم لون من القول يُستدر به المعروف . وتقضى به الحوائج ؛ وخير الشعر أبيات يقدمها المرء بين يدى حاجته . وأهم أغراضه المدح . ومعكوسه الهجاء . وثالثها الرثاء ...»[7] . وفى الاختصار يراه شاعرا «**سلفيا**» يعتمد فى فنه على محاكاة «**السلف الصالح**» من أمثال **أبى نواس والمتنبى وابن الرومى وأبى تمام** وغيرهم . وهذه السلفية فيما يرى تفسر كثيرا من الأمور الغامضة فى فن **شوقى** وحياته أهمها اختفاء شخصيته . واضطراب مواقفه السياسية . فقد كان «يحرص على أن يبدى مهارته لا شخصيته» وهذا هو التقليد السلفى الذى ورثه عن الشعر العربى القديم .

وإذا كانت «**سلفية**» **شوقى** قد حالت فى رأيه . دون تأثره بالحركة الرومانسية التى عاصرها فى فرنسا . فإن «**ثنائية**» اللغة والرؤية فى أشعار **رامى** تطلعنا على كفاح الرومانسيين العرب «فى سبيل تخليص الشعر من أثقال التقليد . وكيف أنهم خطوا حينا ووقفوا حينا ...»[7] ؛ فقد كان فى بداية حياته الشعرية حريصا على اختيار أشد الألفاظ اللغوية وقعا على الآذان . وأكثرها دلالة على تمكنه من تراث الأقدمين ؛ كما كان حريصا على احتذاء معانى القدماء احتذاء لم يستطع إخفاءه وراء ما كان يحدثه فى المعانى المنقولة من تحوير وتوليد . ولكنه لم يلبث أن أفلت من هذه الثنائية بعد عودته من باريس والتقائه **بأم كلثوم واهتمامه بالغناء والتطريب . مما كان له أثره فى تخليص معجمه الشعرى من النبرة الخطابية الجهيرة . وانكفائه على تجربة ذاتية واحدة . هى تجربة الحب والغناء به ووصف حالاته من الغيرة والشك والنظرات والعبرات . وتلوينها بألوان الطبيعة** .

وإذا كان وضوح «الذات» وغموضها هما أساس أحكامه على فن هذين الشاعرين . فإن تقديمه لفن لوركا وإطراءه لشاعريته ينبعان من حقيقة احتوائه على هذه العناصر الرومانسية الثلاثة : وضوح الذاتية . وإثارة المتعة . وجنوح الخيال . وهى عناصر يراها تتلاقى فى ديوانه **أغنيات غجرية** . فأنتجت صيغة شعرية مليئة بالعواطف . ومثيرة للمتعة . وخصبة فى الخيال ـ مما جعل منها صيغة جديدة تميزت بالمصالحة القوية بين التراث والمعاصرة ؛ فلم يدع **لوركا** «موهبته الشعرية ومقدرته على الخلق الجديد تتضاءلان أمام إغراء التراث وجاذبيته . بل أخذ من هذه الأغانى جوهرها وأسرار روحها . هذا العالم الحسى الملئ

بالرؤية الجديدة لكل مظاهر الحياة . المتفتح للألوان والظلال والروائح والملمس تفتحا شبقيا . والحزين فى الوقت ذاته لحضور الموت فى كل لحظة ... أخذ لوركا هذه الروح وصاغها صياغة جديدة . هى صياغة إنسان معاصر مثقف ... ذلك كان طموحه . أن يحقق بالشعر امتزاجه بقلب الحياة ... كأنه يخلط العالم كله فى كأس واحدة »[٨] ! ولعل فى قصيدة «**الزوجة الخائنة**» التى اختارها من ديوانه «**أغنيات غجرية**» ما **يعكس كيف كان لوركا** يستقطر عالم الغجر وحكاياته :[٩]

وأخذتها نحو النهر
معتقدا أنها عذراء .
ولكن تبين أن لها زوجا !
كان ذلك ليلة القديس جيمس ؛
كانت أنوار الشارع تخبو ،
وفراشات الليل تتوهج ؛
وفى حنيات الشارع الأخيرة
لمست نهديها النائمين ،
وتفتحا لى فجأة كأنهما
سنابل الخزامى ..
وكان حفيف ثوبها
يرن فى أذنى ،
كأنه قطعة من حرير
تمزقها عشر خناجر ؛
والأشجار دون ضوء فضى
على قممها ، غدت أطول !

. . . . . .

لا زهرة المسك ولا الصدفة
لها مثل هذه البشرة الرقيقة
ولا مرايا الزجاج تشع
بمثل هذا البريق
فى تلك الليلة
عدوت فى أجمل الطرق
صعدت على أجمل المهارى
دون شكيمة أو ركاب

. . . .

مبللة بالرمل والقبلات أخذتها
بعيدا عن النهر
وسيوف السوسن تتصارع مع الهواء
لقد تصرفت كما أنا
كغجرى تماما
أعطيتها ملء سلة من الكرز الأحمر
ولم أرد لنفسى أن تقع فى حبها
لأن لها زوجا بينما قالت لى :
إنها عذراء ، وأنا آخذها إلى النهر !

وفى هذا كله : أفكاره النظرية ، وأحكامه التطبيقية ، وحسه النقدى فى اختيار النماذج التى يحللها ما يعيننا على تفسير تعريفه للشعر . وهو تعريف نستطيع الآن أن نعيد صياغته مدخلين فيه ما تناثر هنا وهناك من عناصره . تماما كما يفعل علماء الآثار حين يعيدون الحياة إلى الآثار المهشمة بضم ما تفرق منها . ويتلخص هذا التعريف ، إذا صح فهمنا لكتاباته . فى أن «الشعر تأمل وتفسير وحوار يقيمه الشاعر بين ذاته وذوات الأشياء من حوله ؛ غايته كشف الحقيقة وإثارة المتعة ؛ ووسائله الموسيقى والصورة واللغة والخيال الجامح» .

(٣)

وقد دعاه هذا المفهوم لطبيعة الفن الشعرى إلى أن يدير حواره عن «ماهية الشعر» حول أصلين كبيرين هما : **عملية الإبداع . وتشكيل القصيدة** ؛ وهما أصلان تفرعت من كل منهما قضايا عديدة أخرى وقف عندها فى كتاباته المختلفة وقفات يكمل بعضها بعضا كما قلنا من قبل .

(١) وفيما يتصل بـ «**عملية الإبداع**» فيراها ثمرة امتزاج عنصرين ، أحدهما **إنسانى** ، هو وعى الإنسان بذاته وقدرته على مواجهة نفسه ، بأن يجعل من هذه النفس ذاتا وموضوعا فى آن واحد . فينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة . ليصبح آخر الأمر ناظرا ومنظورا إليه ومرآة . وهو يرى أن تاريخ الإنسانية كله بأوجهه العقلية والحدسية والتجريبية ليس سوى تاريخ «هذا التأمل الإنسانى فى ذاته . وليست مخاطراته إلا مخاطرات نظر الصورة فى المرآة ؛ فعنى هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية ، وقدر من العداوة والمحبة معا ، ولذة اكتشاف الحقيقة وألمه . **فوعى الذات** هو نقطة انطلاق **نقد الذات** . الذى هو الخطوة الأولى فى رحلة التقدم» ![١٠] .

ومثل هذا النظر فى الذات من شأنه أن يحيل ، فيما يرى ، إدراك الإنسان للحياة «من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس الذى هو أكثر درجات الحوار صدقا ونزاهة وتواصلا ...»[١٠] .

ولا يعنى النظر فى الذات الانكباب على النفس ، ولكن يعنى أن تصبح الذات محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه يمتحن الإنسان علاقته بها من خلال نظره فى ذاته . وهكذا «يدير الإنسان نوعا من الحوار الثلاثى : بين ذاته الناظرة ، وذاته المنظور فيها ، وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التى يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن تغرس فى نفس الإنسان ، وأنه لابد من إدراكها بالجدل الذى يبدأ بالفكرة ، أى الذات الناظرة . ثم بامتحان الفكرة أى بالشك أو التأمل فى الذات المنظور فيها ، مستعينة فى ذلك بالحقائق العيانية ، وهى الأشياء»[١١] .

وحين ينتقل الناقد إلى رصد ولادة هذا الحوار فى القصيدة ومتابعة نموه يواجهنا بالعنصر الثانى الذى يتكئ عليه فى تفسير «**عملية الإبداع**» ؛ وهو عنصر **روحى** يتمثل فى **التجربة الصوفية** فى درجات نموها المختلفة فى نفس صاحبها . فيرى القصيدة رحلة كرحلات الصوفية ونوعا «من الحوار الثلاثى الذى يبدأ خاطرة يظن من لا يفهمها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر» على نحو ما نجد فى محاولات القدماء

من اليونان والعرب لتفسير ولادتها ، ولكنها فى الحقيقة «**كائن صوفى**» متنام تمر ولادته الفنية فى رحلة مضنية ذات مراحل ثلاث :

الأولى . أن ترد على الشاعر فى هيئة «**وارد**» يستغرق القلب ويكون له فعل . ويكون ذلك «حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة . أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب فى ألفاظ **موسقة** . لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها» . وهذا الوارد لا يتخير أوقاتا بعينها على خلاف ما هو شائع . وإنما يأتى صاحبه «بين الناس أو فى الوحدة ، فى العمل أو فى المضجع ، لا يكاد يسبقه شئ يماثله أو يستدعيه» ! ويظل هذا الوارد يلح على حتى يتم الحمل بالقصيدة وترغب الذات فى عرض نفسها على مرآتها .

والثانية . مرحلة الفعل . وهى التى تلى مرحلة الوارد وتنبع منه ؛ وتعرف فى لغة الصوفية «**بالتلوين والتمكين**» بمعنى الارتقاء من حال إلى حال ، والانتقال من وصف إلى وصف ، والخروج من مرحلة إلى أخرى . فإذا وصل تمكن ! وبلغة النقد يدفع الشاعر بنفسه فى طريق قلق ورحلة مضنية ، محاولا الاهتداء إلى المنبع الذى خرج منه هذا الوارد الأول . وبمقدار ما ينجح الشاعر فى التقدم نحو هذا المنبع ، بمقدار ما ينفصل عن ذاته «أو تنفصل الذات عن نفسها لتعيها وتعيد عرضها على مرآتها ، «أو فلنقل إن الذات قد انقسمت إلى ذات منظورة وذات منظور إليها»[١٢] . وكما يخفق بعض الصوفية ، رغم اجتهادهم ، فى الوصول إلى «**التلوين والتمكين**» فإن بعض الشعراء يخفقون أيضا ، رغم المشقة والجهد ، فى السيطرة على القصيدة ؛ وهو إخفاق يعود فى الحالتين إلى أسباب واحدة تتعلق بذلك التفاوت بين قوة الوارد وصاحبه فى التصوف ؛ وسيطرة القصيدة على صاحبها لضعف إحساسه بما ورد إليه من خاطر فى الشعر .

«أما المرحلة **الثالثة** فهى مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه ، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين» . وهى عودة تتحقق بعد أن تكون القصيدة قد استوت ، وذاته الأولى قد عاد إليها وعيها فتستيقظ حاسة الشاعر النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب ؛ وهنا «قد يثبت ويمحو ، ويقدم ويؤخر ، ويغير لفظا بلفظ ويستبدل سطرا بسطر ، لكى يتم التشكيل النهائى للقصيدة ، الذى هو سرها الفنى»[١٣] !

وهذا التصور الذى يقدمه الناقد لرحلة الميلاد التى تعيشها القصيدة فى وجدان صاحبها ، والصلة الروحية الوثيقة التى يقيمها بين الفن والتصوف قد فرضا عليه أن يعيد النظر فى معانى كثير من المصطلحات النقدية من ناحية ، ويراجع آراء النقاد فى تفسير طبيعة العلاقات التى تقوم بين عناصر القصيدة الفنية من ناحية أخرى — وفى عبارة أخرى أن يعيد دراسة «**البناء التشكيلى**» للقصيدة وما يتألف منه من عناصر فنية ويتصل به من قضاياه .

(٢) وقد نبع إدراكه لفكرة «**التشكيل فى القصيدة**» من دربته فى تذوق فن التصوير ، وهى دربة أكسبته إياها رؤيته لكثير من متاحف العالم الكبيرة ؛ وتسويته بين الكشف الفنى والكشف الصوفى ؛ وإيمانه بآراء **نيتشه** فى نشأة المأساة اليونانية . ومغزى ذلك أنه يرى «**تشكيل القصيدة**» مزيجا من التنظم الصارم والتلقائية المطلقة ، وتمجيد النشوة واحترام التأمل ؛ «فالقصيدة ليست مجموعة من الخواطر **أو الصور** أو المعلومات ، لكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيما صارما» وتلقائيا فى نفس الوقت ، فليس للعقل «نصيب فى العملية الفنية ، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية ، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور ؛ إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم» !

ولا يتحقق الكمال الشكلى للقصيدة فيما يرى بإحكام بنائها فحسب ، ولكن بتوافر عنصرين آخرين :

الأول : ما يسميه **بالذروة الشعرية** ، و «هى ليست ذروة بالمعنى الذى نجده فى **الدراما** ، وإن كانت تحتوى عنصرا دراميا» ولكنها شئ آخر شبيه بما اصطلح النقاد القدامى على تسميته «**بيت القصيد**» ووظيفتها أن «تقود كل أبيات القصيدة إليها وتسهم فى تجليتها وتنويرها» . ويختلف مكان الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتى فى نهاية القصيدة ، كما تأتى فى وسطها ، وقد تختفى فى ظلال التفاصيل التى تزحم أبيات القصائد ومقاطعها فلا يستطاع إدراكها بسهولة ! وإلى هذا الاختلاف فى مكان الذروة يعود الاختلاف فى أبنية القصائد .

وقد حرص الناقد على ضرب الأمثلة الدالة على اختلاف مكان الذروة من القصيدة واختلاف ما تؤدى إليه من أبنية ، نتخير منها هذين المثالين :

فقصيدة الشاعر السكندرى اليونانى **كافافيس** «**فى انتظار البرابرة**» من القصائد التى تأتى **الذروة فى نهايتها** ، وتدور القصيدة حول تصوير المفارقة بين انتظار المدينة لمجئ البرابرة وعدم مجيئهم :

فالناس قد تجمعوا فى الميدان ، ومجلس الشيوخ قد توقفت جلساته عن سن الشرائع ، والإمبراطور قد استيقظ مبكرا وجلس على أبواب المدينة الرئيسية فى أبهى زينة ينتظرهم ، يصحبه القناصل والنبلاء الذين ارتدوا عباءاتهم الحمراء ولبسوا أساورهم واتكأوا على عصيهم ... ولكن البرابرة لم يجيئوا فضاعت بذلك فرصة الخلاص :

. . . . . .

لماذا حل هذا الاضطراب فجأة
واكتست وجوه الناس هذه الجهامة
ولماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة
ويعود كل إنسان إلى بيته مثقلا بالفكر .
لقد هبط المساء ، والبرابرة ما أتوا
وجاء قوم من الحدود يقولون :
إنه ليس ثمة برابرة !
والآن ماذا نصنع بدون البرابرة
فقد كانوا نوعا من الخلاص !

إن ذروة القصيدة هنا هى نهايتها ، فهى تشبه لحظة التنوير فى أجرومية القصة القصيرة التقليدية ، وتذكرنا بنهايات **موباسان** المفاجئة لأقاصيصه . فالتفاصيل تتزاحم من أول القصيدة حتى قرب نهايتها لتجلو موقفا ما .... ثم ما يلبث كل ذلك أن يرتفع بارتفاع الذروة ، ويكتسب

دلالته بعمقها . وهنا قد يعود القارئ مرة ثانية على ضوء الذروة الأخيرة لكى يعيد تقدير قيمة التفاصيل الأولى »[١٦] .

ومن القصائد التى تأتى الذروة فى وسطها بحيث يصبح أول القصيدة ونهايتها جناحين لهذا القلب . قصيدة **كفافيس** أيضا «**تذكر أيها الجسد**» :

أيها الجسد تذكر . لا الذين وهبتهم الحب فحسب
ولا المضاجع التى استرخيت فيها . فحسب
بل تذكر أيضا الرغبات التى أرادتك
والتى رمضت لأجلك فى العيون
وارتعشت فى نبرات الصوت
ولم تستحل إلى لاشئ إلا حين عاقتها الفرصة
فمادام كل شئ قد أصبح الآن ماضيا
فقد تساوى أن تعطى أو أن تعوق الفرصة
وكأنك قد أعطيت نفسك لهذه الرغبات
تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات
تلمح فى العيون حين تراك
وكيف كانت ترتعش فى نبرات الصوت
تذكر..... تذكر !

وذروة القصيدة فى قوله : «**فمادام كل شئ قد أصبح ماضيا . فقد تساوى أن تعطى أو أن تعوق الفرصة**» !

والعنصر الثانى الذى يراه الناقد لازما لإحكام البناء الشكلى للقصيدة . هو التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى . وهو يرى أن لكل قصيدة توازنها الخاص بها ومنطقها الذى لا يتكرر أبدا ! ويتحقق هذا التوازن بوسائل مختلفة ، فقد يقوم على احتفال القصيدة بالصور ، كما يقوم على خلوها منها ، حين يعتمد الشاعر على التقرير . «فما لاشك فيه أن قصيدة مثل «قوبلاى خان» لكولردج يقوم توازنها على الصور التى تخلو منها قصيدة **كفافس** «**فى انتظار البرابرة**» ..... بحيث أن «**قوبلاى خان**» لو تكشفت قليلا لفقدت توازنها » :

فى زانادو ، قرر قبلاى خان
أن يبتنى قبة مهيبة للذة
حيث يجرى «ألف» النهر المقدس
خلال كهوف لا يمكن لإنس أن يعرف كنهها
إلى أن يصب فى بحر لا تطلع عليه الشمس

. . . . . .

وكانت هناك حدائق متألقة بالجداول المتعرجة
حيث كانت تزهر كثير من أشجار البخور
وتوجد غابات قديمة قدم التلال
تضم بقعا خضراء مشمسة .
ولكن آه . تلك الهوة الرومانتيكية المنحدرة ،
إلى أسفل التل الأخضر عبر غطاء أشجار السرو

مكان وحشى . مقدس . مسحور ؛
كأقدس ما يكون مكان . يرتاده تحت قمر شاحب .
شبح امرأة تنوح من أجل الجنى حبيبها ، ومن هذه الهوة .
بجلبة لا ينقطع اضطرابها
وكأن هذه الأرض تتنفس فى لهثات سريعة .
انبجس ينبوع هائل فى التو .
وبين اندفاعاته السريعة المتقطعة .
كانت تتواثب شظايا الصخور مثل كرات البرد المتخبطة !

وعلى هذا النحو يتجسد توازن القصيدة فى بناء هذه السلسلة المتراكمة من الصور الطبيعية التى يعادل بها الشاعر أحاسيسه الباطنية ومواقفه الخاصة ، أو على حد تعبير الناقد . التى يتم عن طريقها هذا الحوار الثلاثى الذى يقوم فى نفس الشاعر بين ذاته الناظرة وذاته المنظور إليها على مرآة الطبيعة من حوله ! ولولا خشية الإطالة لنقلنا القصيدة بأكملها لنتبين طبيعة هذا التوازن فى صورته المتكاملة . وسحر هذا الحوار وعمقه ودلالاته حين تمتزج عناصره وأطرافه المختلفة بظواهر الطبيعة من حوله امتزاجا عميقا ودالا !

(٣) وقد خطا **صلاح عبد الصبور** فى طريق بناء هذه النظرية النقدية خطوة أبعد . فاتخذ من هذا التصور الذى يقدمه لبناء القصيدة التشكيلى مدخلا إلى دراسة عناصره وما يتصل بها من قضايا نقدية من ناحية . ومراجعة آراء النقاد فيها من ناحية أخرى . فوقف عند التجربة ، والذاتية والموضوعية ، واللغة . والشعر والفكر ، والصورة ، والموسيقى ، والشعر والتراث وغيرها من العناصر والقضايا الأساسية فى تأليف البناء الفنى للشعر .

وينطلق الناقد فى تحديده لمفهوم **التجربة** ورصد دورها فى القصيدة مما يسميه **إليوت** بمعاناة الفنان وخوفه من اضمحلال قواه الإبداعية . «فكثيرا ما تعترض الفنان أوقات تطول أو تقصر ، يحس بنفسه خلالها عاجزا عن الإبداع ، حتى ليصبح كل شئ فى نظره صامتا هامدا ، وحتى لتصبح أدواته الفنية ، من نغم أو ريشة أو قلم . جافيا كسولا ، كأن لم يكن بينها وبينه ألفة وطول صحبة »[١٧] .

ومرد ذلك إلى أن حياة الفنان فيما يرى ، تمر بمرحلتين متمايزتين : **الأولى** . ما يسميها بـ «**مرحلة الخصوبة المجانية**» . ويقصد بها تلك الفترة التى تتسم بفورة الشباب الأولى ، وهى التى يظل فيها قادرا على الإبداع الشعرى ، حتى إذا ما بلغ الخامسة والعشرين انتقل إلى المرحلة **الثانية** ، مرحلة **الخوف والقلق** من عدم القدرة على مواصلة الإبداع الفنى ؛ فيضطر ، لكى يظل شاعرا إلى «أن يبذل لونا من التنظيم النفسى والوجدانى يعينه على الاستمرار فى مواصلة العطاء ، ففى هذه السن أو حولها تجف المصادر الذاتية أو توشك على الجفاف ، وتخبو النار اللاهبة الأولى التى أنضجت الإنسان لكى تجعله شاعرا ، ويحتاج إلى نار هادئة جديدة لكى تجعل من الشاعر الموهوب منتجا وخصبا فى مستقبل أيامه »[١٧] .

ومغزى ذلك أن الإبداع الفنى وليد تجربتين متمايزتين ، كل واحدة منهما رهن بمرحلة بعينها من حياة الفنان :

الأولى : تجربة ذاتية نابعة «**من النظر الداخلى**» ، وهو ما يعرف بلغة النقد النفسى بـ «**الاستبطان الذاتى**» . **والثانية** ، تجربة **عقلية** تنبع من «**النظر الخارجى**» ، وتنطوى على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة ـ ذلك أن مدلول «**التجربة**» ليعنى التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، ولكنه يتسع لا يعنى «كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير . وهى بهذا المعنى أكبر وجوداً وأوسع عالما من الذوات ، وإن كان مجال عملها هو هذه الذوات » ؛[١٨] كما يتسع مدلول «الحدث» ليشمل الأحداث المادية وغيرها من الأحداث الوجدانية والفكرية التى تواجهها عقولنا وأذواقنا مواجهة خصبة ومنتجة .

وقد حمله تصنيف التجربة إلى ذاتية (**وجدانية**) وعقلية ، إلى معاودة النظر فى هاتين القضيتين : **الشعر والفكر** ، والذاتية والموضوعية بوصفها قضيتين متكاملتين .

وينطلق فى تحديد العلاقة بين **الشعر والفكر** من ملاحظة المفارقة الواضحة بين موقف القدامى والمحدثين من هذه العلاقة ؛ فنقاد العرب القدماء يقيمون تعارضا حاسما بين الفكر والشعر حتى «ليوشك معظمهم أن يخرج المعرى العظيم من دائرة الشعر لميله للفكر ، وحتى ليقول أحدهم «إن المتنبى وأبا تمام حكيمان ، والشاعر البحترى» ! أما المحدثون فقد كان لذيوع كتابات الفلاسفة الأوربيين من أمثال **جوته** ، **وهاينى ونيتشه** بينهم ، سببا فى اعتقاد بعضهم بأن صلة الفلسفة بالشعر تعنى أن تُبسط أفكارها فيه بسطا نظريا مجردا ، يرفع مكانة الشاعر الغنائى إلى مكانة الشاعر الفيلسوف .

ويرى الناقد ، على العكس ، أن «علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية ، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا ، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عضوى فيما يكتبه » . وهو يستند فى تقرير هذا المفهوم للعلاقة بين الفكر والشعر ، على أن الإنسان حين يعيش وينفعل ، إنما يفكر أيضا . وهذه العناصر الثلاثة من الحياة والانفعال والتفكير تنصهر لتخلق من الإنسان ما يسميه الناقد «بنية بشرية» تختلف من شاعر إلى آخر . وهو أى الإنسان حين يعود إلى النظر فى هذه الذات ليرى من خلالها الحياة والكائنات ، تتحول أفكار الشاعر فى نفسه «إلى رؤى وصور ، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية » ـ ومن هذا المفهوم للصلة بين الشعر والفكر ، ينطلق الناقد فى موقفه من إيثار شعر الموت فى التراث الجاهلى خاصة على ماعداه من أشعار الموت فى نتاج العصور الإسلامية الأخرى «فهو شعر أصيل لنفس حساسة بمقياسها الخاص» ، فطرفة ، مثلا ، حين يحدثنا عن الموت حديثا مريرا يلح على إبراز أن ما يخشاه منه ليس «سوى أنه ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، فلا اليد تستطيع أن تهصر عود غانية ، أو تمتد إلى كأس ، ولا الرجل تستطيع أن تمتطى صهوة الجواد أو تنتقل إلى مجلس الصحاب ، فالاقتران بين اللذات والموت اقتران بين الحياة وتصرمها واختصارها » .[١٨] ومن هذا المنطلق نفسه ، يعيب طموح **العقاد** فى بعض أشعاره ، أن يكون شاعرا فيلسوفا ، «**فلم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقا كتلك الآفاق** التى فتحتها له رؤيته الحسيّة ، إذ ظل بتعبيره عنها مقيدا تارة بالتجريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية المأثورة ، وتارة أخرى باعتساف النظرة وتعجلها ... » ؛[١٩] والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، **فكلاهما له طريقه** وغايته ![١٩]

والذاتية والموضوعية ، فيما يرى ، صورة أخرى للجدول النقدى المسرف حول العلاقة بين الشعر والفكر ، والتجربة الوجدانية والعقلية . وهذه القضية على زيفها قد فرضت نفسها على الحركة النقدية الحديثة فى مصر والعالم العربى فترة غير قصيرة . والواقع يعبر عن نفسه وعن الحياة : فهو شاعر ذاتى إذا جنح إلى التعبير عن نفسه ، وشاعر موضوعى إذا عبر عن الحياة . ومثل هذه القسمة من شأنها أن تقيم نوعا من التناقض والتضاد بين «**العقل والحس** ، **وبين المادة والروح** ، **وبين الإنسان والكون**» . وهى تناقضات لا وجود لها إلا فى الذهن المجرد ، «فلا يعلم أحد أين ينتهى العقل أو يبدأ الحس ، ولا يستطيع أحد ، الآن ، أن يفرق بين عوالم المادة وعوالم الروح »[٢٠] . والإنسان ، الذى يعادل الذاتية ، والكون بما فيه من ظواهر وكائنات ، الذى يعادل الموضوعية ، «موجودان متلازمان ، فليس الكون إلا صورته فى ذهن الإنسان متشكلة فى اللغة الإنسانية» ! ومعنى ذلك أن الفن ، وهو حصيلة هذا الموجود المتلازم ، «ليس تعبيرا فحسب ، ولكنه تفسير أيضا» . وفى عبارة أخرى **إن الفن خلق لحياة أخرى أكثر صدقا وجمالا يخلقها الفنان ليعادل بها الحياة الحقيقية ـ** ومن ثم فإنه إذا «كانت الطبيعة هى القطب الموضوعى للفن ، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان . وإذا كان الفنان هو القطب الذاتى فإنه لا يستطيع أن يكتفى بالصرخات الذاتية السنتمنتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه » .

وينطلق الناقد فى دراسة المشكلة اللغوية فى الشعر الحديث من أساسين :

الأول ، أن اللغات الغنية هى اللغات التى نجد فيها رموزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التى يواجهها الإنسان ، وهى رموز يجب أن تكون حية جارية الاستعمال فى الحياة اليومية ، لا رموزا ميتة ومدفونة فى صفحات المعاجم القديمة .

والثانى ، أن اللغة لا تعرف الترادف ، فليس هناك لفظة معادلة الدلالة للفظة أخرى تعادلا تاما . فالحب ، مثلا ، ليس هو الشغف ، أو العشق ، بل إن لكل من الألفاظ الثلاثة دلالتها الخاصة بها ، التى تختلف عن دلالة اللفظة الأخرى . «وبهذا المعنى فليس هناك لفظ أجود من لفظ ، أو أكثر بلاغة» بل هناك لفظ أكثر صدقا وأوضح دلالة من سواه ، وبهذا وحده يصبح جديرا بالاستعمال .[٢١]

وقياسا على الأساس الأول فإن **اللغة العربية تعد لغة غنية وفقيرة فى آن واحد** : فهى فى صورتها القديمة كما حفظتها المعاجم والنصوص

الشعرية . لغة ثرية بالألفاظ الدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء ..... ولكن هذه الألفاظ على كثرتها قد فقدت دلالاتها لعدم قدرتها على الشيوع والاستعمال بعد أن قلت الحاجة إليها بسبب التخلف الحضارى والفكرى الذى عرفه العالم العربى بعد اندثار حضارته فى عصور التخلف من ناحية . وموقف اللغة العربية المحافظ من ألفاظ الحضارة الجديدة التى تعكس . لكثرتها وتداولها . طبيعة الحياة الجديدة فى صدق وعمق ووضوح من ناحية أخرى ! وهو موقف قد انعكس على لغة الشعر فى صورة أخرى . «هى تعففها عن استعمال أى لفظ جرى استعماله فى الحياة العادية رغم عربيته الصحيحة . إيثارا للزينة على الصدق » ، واعتمادها على الترادف . وعزوفها عن ألفاظ الحضارة الحديثة !

وإصلاح هذه اللغة الشعرية . فيما يرى **صلاح عبد الصبور** ، لا يتحقق إلا بالتحرر من «اللغة القاموسية» إلى لغة حضارية تستوعب الفكر الحديث ، وتعبر عن طبيعة الحياة الجديدة تعبيرا صحيحا وصادقا ، على أن تكون وسائلنا إلى هذا التحرر نابعة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث عودة لا تحاكيه ولكن تدرك غناه الفائق وتنوعه الثرى . ثم الإقدام على الألفاظ الحديثة ، وإدخالها فى سياق اللغة الشعرية . فى إطار ما يسميه «**بالجسارة اللغوية**» التى تميز لغة «**إليوت**» فى قصائده عامة ، و «**الأرض الخراب**» خاصة ـ وهى جسارة تتمثل فى رفض «**القاموس الخاص**» للشعر . وإيثار لغة الحياة العامة فيه على ما عداها من الألفاظ المنضدة المنتقاة .

وقد اقترنت هذه الجسارة اللغوية فى ديوانه «**الناس فى بلادى**» بجسارة أخرى فى المعانى والصور ، على نحو ما نجد فى قصائده : **شنق زهران** ، **وأبى** ، **والناس فى بلادى** ، **وذكريات** . وغيرها من القصائد . ولعل قصيدته «**الحزن**» من أكثر القصائد تشخيصا لهذه «**الجسارة**» اللغوية والمعنوية فى مثل قوله :

يا صاحبى ، إنى حزين .
طلع الصباح ، فما ابتسمتُ ، ولم ينر وجهى الصباح !
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح ،
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف ،
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش ،
فشربت شايا فى الطريق ،
ورتقت نعلى ،
ولعبت بالنرد الموزّع بين كفى والصديق ،
قل ساعة أو ساعتين ،
قل عشرة أو عشرتين !

. . . . . .

وغاية الشاعر فى هذه القصيدة أن يجسد أحزان إنسان بسيط عن طريق المفارقة التى يقيمها بين صورتين متقابلتين من صور الحياة التى يعيشها : الأولى . حياة تافهة بسيطة تتمثل فى انطلاقه فى الصباح وراء فتات العيش ، وإنفاقه يومه فى ممارسة سخف الحياة ، من شرب الشاى . ورتق النعل . واللعب بالنرد ..... والأخرى . حياة ساكنة خالية من صخب النهار . حين يأوى إلى غرفته فى المساء وحيدا . فتقوده الوحدة إلى مواجهة هذه النفس التى كانت ضجة النهار التافهة تعينه على الهرب منها . ومن هذه التفاهة والبساطة نبعت صور القصيدة ومعانيها وألفاظها .

ولم تشغل قضية من قضايا الشعر **صلاح عبد الصبور** كما شغلته قضية التراث العربى القديم . وصلته بالشعر العربى الحديث ، فقد غزت جميع دراساته وأحاديثه وكتبه وكأنها كانت لديه همًّا يريد أن يصل فيه إلى حل يرضى ويريح !

وقد انطلق فى دراسة هذه القضية من ملاحظة المفارقة الفنية الواضحة بين مستويات التطور فى أجناس الأدب العربى الحديث ، إذ يرى أن هذا الأدب قد حقق تطورا عظيما فى المسرحية والقصة جعل منهما جنسين يرقيان . من الناحية الفنية . إلى مستوى أمثالها فى الآداب العالمية . «بحيث نستطيع أن نقدم بعض رواياتنا للعالم المتحضر . بينما لا يصلح معظم شعرنا إلا لارتقاء المنابر ، ولو وضع على الورق لمات موتا رهيبا » ! [٢٣] وهو يعلل تطور هذين الفنين بأنه لا تراث لهما . ولذلك استطاعا أن يتحركا حركة ممتدة . على عكس الشعر الذى ينحدر من تراث ممتد فى الماضى !

وهو يرى أن اتصال الشعر العربى القديم بالحديث فى عصوره المختلفة كان اتصالا من نوع خاص وغريب . ذلك أن الشعراء فرضوا على أنفسهم محاكاة صيغة فنية ثابتة . هى صيغة الشعر الجاهلى التى أخذت تنتقل من جيل إلى جيل . ومن شاعر إلى آخر حتى استحالت إلى قيد فنى يرسف فى أغلاله شعراء العربية فى كل العصور . ومعنى ذلك أن تخلف الشعر العربى الحديث يعود إلى صلته الوثيقة بتراثه القديم . ومن ثم فإن تهيئة الظروف لتطوره لا تتأتى فى رأيه ، إلا بإعادة النظر فى طبيعة هذه الصلة ، وتنظيمها على أسس فكرية وحضارية حديثة نهتدى فى صياغتها بتجارب الأمم الأخرى التى اتصل فيها القديم بالحديث اتصالا مثمرا من ناحية ، وتفتح أمامه طريق الاتصال بالآداب الأجنبية للإفادة من تجارب شعرائها الفنية من ناحية أخرى .

وفيما يتصل بالدعوة إلى إعادة النظر فى التراث ، فهو يقيمها على ثلاثة أسس :

الأول : **الانتخاب** ، ذلك أن الدعوة فى هذه الأيام «تشيع إلى بعث التراث العربى القديم من جديد ، ويتحدث عنها بعض الناس فى توسع وإفراط . وهم يظنون أن كل ورقة قديمة هى تراث ، وكل صفحة صفراء أو مخطوطة ينبغى أن تعاد طباعتها على الورق الأبيض ، الصقيل .«وهم ينسون أن القدماء أنفسهم كان فيهم الصالح والطالح ، والهازل والموهوب والعاطل من الموهبة ، مثل أهل عصرنا سواء بسواء .

فكتب الأدب تحفل بأسماء الشعراء الذين يتجاوزون بضعة الألوف عدا ، ولكن كم منهم هو الموهوب الذى ثبت لامتحان زمانه ، ثم هو جدير بعد ذلك بأن يثبت لامتحان زماننا ، ثم يستطيع أن يثبت لامتحان الأزمان القادمة ! وقل فى كتب اللغة والأدب والتاريخ والنوادر ما تقول فى دواوين الشعراء » ، [٢٤] ولذلك فعلينا قبل التفكير فى إحيائه أن ننظر

فيه لنتخير منه تخيرا ما يصلح للنشر . وما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة فى عصر يختلف اختلافا عظيما عن عصور التراث القديمة ؛ بل أن يتخير منه كل مثقف ما يروقه ويوافق ذوقه . فيكون لكل منا تراثه الخاص به !

والثانى : **إعادة التفسير** . وهو ما يسميه بالقراءة الجديدة ؛ وقد خصص لهذه المحاولة كتابا وقف فيه عند مختارات من الشعر القديم ، أعاد قراءتها وتفسيرها فى ضوء معارفه الحديثة . فجلا عنها صدأ العصور القديمة . وخلق منها تراثا معاصرا يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا . وهذه القراءات الجديدة من شأنها فيما يرى . أن تشرح وسائل الانتفاع بالتراث و « تحدد جدواه للحياة القادمة التى نريد أن نصنعها .... إذا كنا نريد أن نجعل من التراث معينا على صلابة جذورنا فى الأرض . لا مشغلة تشغلنا بالماضى عن الحاضر »[٢٥] .

والأساس **الثالث** : هو ما يسميه **بالتجاوز** . ويقصد به أن التراث ليس تركة جامدة . ولا أعمالا مقدسة . ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنه إلى آفاق من التطور والرقى أوسع وأرحب من الآفاق التى حققها التراث القديم .

وفى اختصار أن تتم عودة الفنان إلى تراثه « عودة متبصرة متيقظة ، وأن يلتقى هذا التراث فى نفوسنا مع الحضارة المعاصرة ، ويدمجا معاً ، ويتم باندماجها مزاوجة ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر . كما خرجت حياتنا المعاصرة ، فى مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخى بين وراثاتنا وتقاليدنا ، وبين حضارة العلم المعاصر ... »[٢٦] ؛ وبذلك لا تفضى معرفتنا بالتراث إلى مجرد المعارضة الساذجة لروائعه على نحو ما فعل **شوقى** فى معارضاته لقصائد القدماء ، وإنما تفضى إلى تجاوزه ؛ « والتجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة ، وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين »[٢٦] من التراث العربى القديم والأوروبى المعاصر !

وينطلق **صلاح عبد الصبور** فى دعوته للشعراء أن يختاروا آباؤهم وأجدادهم الشعريين من التراثين العربى القديم والأوروبى المعاصر من وعيه العميق بهاتين الحقيقتين :

« أننا أمة تحمل تاريخا على ظهرها ، وقد يصبح ذلك التاريخ عبئا ثقيلا . لو لم ندرك أنه كحاضر قد مضى وانقضى ، ولم تعد له قدرة على الحياة فى الزمن . بعد أن أصبح خارجه ، إلا إذا نظرنا فيه نظرة جديدة . وبين التاريخ والتهوين من شأنه ؛ وبين إكبار الوالدين وتأليهما وتقليدهما .... وبين التمرد عليهما ووضع أعمالها تحت مجهر الفحص الجارح ..... يسقط كثير من المواليد الأحداث »[٢٧] .

كما أننا « أمة تعيش فى عالم جديد وحضارة جديدة ، قد سبقتنا إلى بنائها **أمم** أخرى ، أسهمت وتفوقت ، واستقرت ملكاتها ، واستقامت وجداناتها ، وشحذت عقولها . وكان من سوء حظها وحظنا معا أن تقدمها التكنولوجى قد دعم اقتصادها ، بينما هدم قصور وسائلنا التكنولوجية اقتصادنا ، فسعت إلينا زاحفة مستعمرة ، ووقفت سيوفنا عاجزة كليلة أمام بنادقها ..... فتبدى ضعفنا إزاء قوتها . » . فالمشكلتان اللتان يجب أن نواجهها إذن . هما : « موقفنا من تاريخنا وابائنا من ناحية . وموقفنا من العالم المتقدم من ناحية أخرى . **فإذا** نقلنا **الأمر** إلى صعيد الأدب والفن . كنا مطالبين بأن نحدد بوضوح جرئ وجهير موقفنا من تراثنا الأدبى والفنى من ناحية . وموقفنا من **الثقافة الأوروبية** من ناحية أخرى » .[٢٧] ولكى يكون للعرب الجدد **أدب** جديد وفن عظيم يخلُد ويخلّدهم . ينبغى أن نحل هذه المعادلة الصعبة حلا موفقا ؛ وهو ما لا يمكن فى رأيه أن يتحقق إلا بالمزاوجة الواعية بين القديم والجديد مزاوجة خصبة ، تسندها . فيما يتصل بالشاعر . سيطرة كاملة على اللغة . ووعى عميق بالتراث . وإحساس حاد بالنفس والعصر . وإدراك واسع لتيارات الفكر العالمى ..... وأن يكون **فوق** هذا كله شاعرا موهوبا ومعطاءً !

وفى اختصار « إن الميزة الحقيقية فى الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من سابقه . ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التى سبقته . وتظلله كله روح المسئولية عن البشر والكون . ومن هنا لا يجد **إليوت** غضاضة فى التضمين من **دانتى أو بودلير** . أما أولئك الذين مازالوا يصدرون عن نظرية السرقات الشعرية ويتوهمون الأدب والفن زينة وبهرجا وثيابا وحلى مستعارة . فهم لايدركون شيئا من جوهر الفن .... وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى . ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال ! وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين ... لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنسانى . وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول فى هذا الكون » .[٢٨]

وعلى الرغم من أن **صلاح عبد الصبور** . كما رأينا . قد **أفاض** فى الحديث عن عناصر البناء الشعرى . فإنه لم يفرد فى كتبه أو مقالاته مكانا للحديث عن الصورة أو الموسيقى ؛ وكل ما لدينا من كتاباته عنهما إشارات عامة وعارضة . جاءت هنا وهناك لتوضيح هذه الفكرة أو تلك . وهو ما لا يجعل منها نصوصا قادرة بذاتها على توضيح مفهومه لهذين المصطلحين . ومن ثم فإن أية محاولة للكشف عنه ينبغى أن تعتمد على أشعاره ، سواء منها قصائده الغنائية أو مسرحياته الشعرية . وهو ما يحتاج منا إلى وقت وجهد لا نظن أننا قادرون الآن عليه . فضلا عن أن موضوع هذه الدراسة لا يطيقه ولا يتسع له . ولكنا سنحاول . على الرغم من تلك الصعوبة ، أن نستخلص من هذا القليل وصفا عاما للصورة والموسيقى على نحو ما كان يفهمها ، أو قريبا منه ، مستعينين على بلوغ هذه الغاية ببعض النصوص الشعرية التى تشكل ظواهر فنية واضحة فى تراثه الشعرى .

ولعلنا واجدون فى هذين النصين اللذين يحدد فيهما وظيفة الفن عامة والشعر خاصة . مايشى بمفهومه للصورة الشعرية ودورها فى نقل رؤى الشعراء وتشخيص مواقفهم من خلال ظواهر الحياة والطبيعة . فيقول :[٢٩]

« **ليس الفن تعبيرا فحسب . ولكنه تفسير أيضا** . وقد ذهب ناقد شهير هو **بندتو كروتشة** إلى إنكار أن يكون فى الحياة والطبيعة أى جمال . فالطبيعة بليدة ما لم ينطق الفن بلسانها .

وهي خرساء ما لم يتحدث عنها الفنان. والذين يتحدثون عندئذ عن خرير الأنهار وحفيف الأشجار وانسجام الألوان في الرياض لا يتحدثون من خلال الطبيعة. ولكنهم يتحدثون من خلال صورة رسمها شاعر بقلمه أو مصور بريشته. إذ إن الجمال العضوى وهم واهم. أما الجمال الفنى فهو الحقيقة المحققة. إن الطبيعة لا حياة لها. بل هى بالتعبير الفلسفى «**لامبالية**». والفن هو الذى يعطيها المبالاة والقصد. فهى تظل «**شيئا**» حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى «**صورة**» وجريا مع **كروتشة** نستطيع أن نقول إن النفس الإنسانية فى إحساساتها المختلفة لم تكن لتدرك نفسها لولا الفن....

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة. ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا....».

ويقول مفسرا طبيعة الصدق الفنى فى الشعر ومدى اختلافه عن صدق الواقعى: [٣٠]

«إن الشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى إتمامها. وعندئذ تكتسب وجوداً حقيقيا بالنسبة لحياته وذكرياته. لقد جعلتُ الحبيبة° تلهو فى ساحة الحياة بين أطلال الحب طيلة نهارها كأنها الشمس الزاهية. فاستدعى ذلك أن يكون لها مغرب تأوى إليه، وحينئذ اختلطت الأمنية بالفن. وجعلتها تغرب فى صدرى نسوى كظامئة تسعى لظمآن! فجرت الصورة بعدئذ أننى أحسو ثغرها القانى. مع أنى علم الله لم أذقه إلا فى الخيال!..... وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء فى شعرهم متجنين على الصدق الواقعى لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفنى الذى له منطقه الخاص».

ونستطيع حين نضم هذه النصوص بعضها إلى بعض. أن نستخلص منها مفهوما خاصا للصورة يتلخص فى أنها. أولا. وسيلة لا غاية. يشخص الشاعر عن طريقها العلاقات الخفية بين الأشياء والفكر. وبين الروحية والمادية. والحقيقة والخيال. وأن الصورة. ثانيا. تتوالد. أو قل تتخلق، من المقابلة التى يقيمها الشاعر بين أمرين متباعدين يقرب بينهما تقريبا تلقائيا.

ويواجهنا فى شعر **صلاح عبد الصبور** نوعان غالبان من الصور، **الأول صور عادية**. من هذا النوع الذى نصادفه كل يوم فى الحياة الواقعية، وهى صور تحولت لشيوعها وكثرة اعتيادنا عليها. إلى صور مبتذلة لم نكن نحس بوجودها. أو نشعر بأثرها فى نفوسنا. إلا حين نظمها الشاعر فى قصائده. وقد أشرنا إلى شئ منها فى حديثنا عن مفهومه للغة الشعر. ومثلنا لها بقصيدة مشهورة له هى «**الحزن**». من ديوان حافل بهذا النوع من القصائد التى تتسم بالجسارة اللغوية والتصويرية التى تأثر فيها «**إليوت**» فى الأرض الخراب وغيرها من قصائده ذات النغم الواقعى المسرف فى التقاط تفاهات الحياة. وصياغتها شعرا.

والنوع **الثانى** من هذه الصور الغالبة. هى **الصور الذهنية** التى تربط بين أطراف متناقضة ربطا لا يحدث فى واقع الحياة الحقيقى، وهى تشبه من هذه الناحية صور السيرياليين تلك التى تتراسل فيها الحواس والمدركات فتتبادل الأشياء المختلفة صفات بعضها البعض. ومن القصائد التى تكثر فيها هذه الصور. قصيدته المشهورة «**أحلام الفارس القديم**». وهناك. فى دواوينه. غير هذين النوعين الغالبين من الصور. صور متنوعة تنتمى إلى مذاهب فنية مختلفة: **رومانسية وواقعية وكلاسيكية**..... فقد كان **صلاح عبد الصبور** مولعا فى بناء أشعاره بهذه الصيغة المركبة من مذاهب مختلفة!

وما كتبه عن موسيقى الشعر أقل بكثير مما كتبه عن الصورة، ومن ثم فسوف نكتفى بتسجيله هنا دون التعليق عليه بشئ. فلعله لم يكن بحاجة إلى الحديث عن موسيقى الشعر حديثا مفصلا بعد أن استقرت أصول هذه الموسيقى وأصبحت. مثل موسيقى الشعر القديم. تراثا ملزما للشعراء المجددين لا يكاد يختلف حول جدواه واحد منهم ـ فيقول: [٣١]

«... ومن يستعرض تراث هذه الفترة يجد أن قلة من القصائد قد كتبت موحدة القافية. فقد كثرت الثنائيات والرباعيات والخماسيات كثرة تستدعى النظر والملاحظة. وهى تكثر كلما زادت أصالة الشاعر. وتقدم به زمانه. وزاد اهتمامه بالتعبير عن نفسه. وذلك لأن إناء القصيدة الموحدة القافية لم يستطع استيعاب هذه المادة الشعرية الجديدة. فتحطم الإناء ليعاد تشكيله. ولذلك فإن الشكل الحديث ليس تخففا ولا إيثارا للسهولة. فهو قد اطرح عن كاهله كثيرا من القيم الجميلة فى شعرنا العربى. كموسيقيته المحكمة. وقافيته الصادحة. ليحل محلها لونا أرفع من الموسيقى وأكثر تشابكا. لقد تخلى عن موسيقى الرتابة ليحل محلها موسيقى الهارمونى والتوزيع. وقد آثر البعد عن الدرب المطروق ليخط دربا جديدا...».

(٤) ولم يتحدث **صلاح عبد الصبور** فى كتاباته حديثا مباشرا عن «**وظيفة الشعر**». ولكنه. مع ذلك لم يكف عن تأكيد هذه الوظيفة وبيان أهميتها فى إشارات إن بدت عفوية وسريعة وغير مفصلة. فإنها دالة ومفيدة فى الوقت نفسه. فقد ذكر هذه الوظيفة فى تعريفه للشعر ووصفه لعملية الإبداع. وتحليله لبناء القصيدة التشكيلى وما يتصل به من عناصر فنية ولغوية. ومعنى ذلك أن مفهومه لهذه الوظيفة قد نبع من مفهومه لطبيعة هذه القضايا المتنوعة التى وقف عندها فى حديثه عن بناء القصيدة ووصفه لعناصرها. ولما كان الناقد يزاوج فى دراسة هذه الموضوعات بين معارفه النظرية ونتاجه الشعرى والمسرحى. متخذا من تجاربه الذاتية والفنية شواهد يؤيد بها آراءه. فإن هذا المفهوم الذى يذهب إليه فى تحديد طبيعة هذه الوظيفة قد تشابكت فيه خيوط المعارف النظرية وخيوط التجارب العملية الخاصة تشابكا واضحا جعل من مفهومه لهذه الوظيفة خليطا تمتزج فيه تجاربه بتجارب غيره من الرومانسيين والكلاسيكيين والسرياليين والرمزيين والماركسيين والفلاسفة..... امتزاجا يفقد فيه كل عنصر منها خصائصه المميزة

حينا . ويختفظ بها حينا آخر !

وهو يرى للشعر وظيفتين متمايزتين : الأولى . وظيفة جمالية وفنية . والثانية . وظيفة عملية أو نفعية . وقد نبعت هاتان الوظيفتان من تعريفه للفن عامة والشعر خاصة بأنه لون من التعبير الذى يثير المتعة ويفسر علاقة الإنسان بالحياة ..... أو على حد تعبيره . « إن الفن ليس تعبيرا فحسب ولكنه تفسير أيضاً . »(٣٢)

وقد وصف **صلاح عبد الصبور** هذه الوظيفة الجمالية والفنية للشعر التى نبعت من «**تعبير**» الفن عن حياة الإنسان ومواقفه . وصفا دقيقا ودالا فى مثل قوله : (٣٣)

« **إن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالى والوجدانى من الحياة . والتعبير عنه بالكلمات الموسقة** . فبدون الشعر . قصائد الحب والغزل . لم نكن لنستطيع أن نرتفع بالجنس إلى أفق الحب . ونكتشف ألوانا مختلفة من هذه التجربة . ونرى مناطقها الظليلة والصحو والممتعة . ونحس بها ككائنات بشرية لها ميلادها ونموها وموتها . وبدون الشعر . قصائد الطبيعة . لم نكن لنستطيع أن نبث الحياة فى المادة الجامدة . وفى الألوان البكماء . وفى الكتل المتراكمة . ماحمرة الورد لولا عيون الشعراء . وما صفاء النسيم ورقته . وغليان البحر وهدير موجه » !

وقوله : (٣٤)

« لقد خرج الشعر من دائرة الأعمال النافعة نفعا مباشرا إلى دائرة الأعمال التى يتغلغل نفعها متخفيا فى النفس البشرية . ونفع الشعر لمتذوقه لا يتم إلا حين يتلقاه المتذوق تلقيا فرديا . لأن لكل منا قدرته على رؤية الجمال .... ولكل منا أيضا زاوية رؤيته الخاصة . فما ينفعك من الشعر قد لا ينفع غيرك .... » .

وقوله واصفا قدرة الشاعر على اكتشاف الجمال : (٣٤)

« والشاعر العظيم مكتشف عظيم فى عالم الجمال والوجدان . لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة . ليست نظرته وليدة المنطق أو العلم . ولكنها وليدة الحدس . وليست أدواته هى التحليل والتركيب . بل هى الخيال المصيب » .

أما آراؤه فى وظيفة الشعر العملية (أو النفعية) . فقد نبعت . فى كتاباته . من الصلة الوثيقة التى رأيناه يقيمها بين الشعر والفكر . وهى صلة ترجع إلى الموقف السلوكى الذى يتخذه الشاعر من قضايا الحياة من حوله ، كما نبعت . فى أشعاره من الاتجاهات العقائدية المتغيرة التى كان يدين بها فى هذه المرحلة أو تلك من حياته الفنية . وقد صور هو نفسه ذلك تصويرا جيدا فى قوله واصفا «**شهوة الشعراء**» وغيرهم إلى إصلاح العالم من حولهم : (٣٥)

« إن **شهوة إصلاح العالم** هى القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر . لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه . بل يجهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحه . ويجعل دأبه أن يبشر بها . وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون . وقد يصطنعون منهجا مرتبا فى النظر إلى نقائصه ..... ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هى سبيل الانفعال والوجدان . وأن خطابهم يتجه إلى القلوب . وقد يكون أثرهم أكثر عمقا إذ إن التعليم والنصح المجرد مقيتان إلى النفس . كما أن التعبير بالصورة أعمق أثرا من التعبير باللغة المجردة . وكثيرا ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء . ففى آثار كل نبى عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر ... » .

وقد صدر **صلاح عبد الصبور** . كما قلنا . فى مراحل حياته المختلفة عن فلسفات متغيرة : فقد **بدأ حياته الفنية والفكرية رومانسيا ميتافيزيقيا** ، **ثم تحول إلى الفلسفة المادية** ، **وعاد أخيرا إلى إيثار النزعة الإنسانية على ما عداها من نزعات شغلته فترة من الوقت** وهكذا تعددت معبوداته : **الله والذات . والمجتمع والإنسان** ! وكان لذلك أثره الذى يتمثل فى توظيف الشعر للتعبير عن أحاسيسه الوجدانية وآرائه ومواقفه الاجتماعية والسياسية من الحياة من حوله . مما جعل من الشعر وعاء للوجدان وقضايا المجتمع والإنسان . على نحو ما نجد فى دواوينه ومسرحياته التى كتبها فى فترات مختلفة من حياته الشعرية . ولانحتاج . فيما أعتقد . إلى عرض نماذج من هذا الشعر . ولكنى أحتاج إلى إثبات هذا النص الذى يعكس هذه الوظيفة العملية (أو النفعية) للشعر كما كان يراها **صلاح عبد الصبور** . فيقول : (٣٦)

« مازلت أرى فى الحياة خيرا وشرا . فالخير هو ما أعطى الحياة معنى فى أصغر جزئياتها . معنى كامل التشكيل والنقاء . والشر هو ما جار على عناصر تشكيل الحياة ونقائها . ولذلك فإن أعظم الفضائل عندى . هى : الصدق . والحرية والعدالة . وأخبث الرذائل عندى . هى : الكذب . والطغيان . والظلم ذلك لأنى أعتقد أن هذه الفضائل هى التى تستطيع تشكيل العالم وتنقيته . وإن غيابها معناه ببساطة انهيار العالم ! ....

وفى قصيدتى «**الظل والصليب**» كان همى أن أتحدث عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم ويخشون من التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت .....كنت أتحدث عن المجتمع التافه وأريد أن أشير إلى علة تفاهته .....

وصدق الإنسان مع نفسه هو الذى يعصمه من التفاهة والسطحية ... وقد هاجنى كذب الإنسان مع نفسه كما لم تهجنى رذيلة قط .....

أما الفضيلة **الثانية . فهى الحرية** . وأظن أن مسرحيتى «**مأساة الحلاج**» . وقصائدى : هجم التتار ، وشنق زهران . **ومرتفع أبدا** ، **وسأقتلك** فى «**ديوان الناس فى بلادى**» ، **والحرية والموت** ، **وثلاث صور من غزة** ، فى ديوان «**أقول لكم**» ، وقصائد **لوركا** ، **وأحلام الفارس القديم** .... كانت كلها تمجيدا لهذه القيمة على المستويات المختلفة .

والقيمة **الثالثة . هى العدالة . وهى قيمة فردية كما أنها**

قيمة اجتماعية . فهى عند الفرد تعنى قدرته على رؤية الأشياء فى مكانها الصحيح .... وهى فى المجتمع محط تقدمه وصمام أمنه ....

إن شعرى بوجه عام . هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها . لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكينى معا ... » .

وبعد . فهذه محاولة لتقديم **صلاح عبد الصبور** « الناقد » إلى قراء العربية الذين عرفوه شاعرا وعشقوه مؤلفا مسرحيا ، عمدت فيها إلى تجميع آرائه المتناثرة فى كتبه ومقالاته فى بناء متكامل يؤلف نظرية فى نقد الشعر . وقد حرصت فى بناء هذه النظرية على ألا أُدخل نفسى فى شئ منها . مكتفيا بإثبات عناصرها المختلفة كما جاءت فى لغته هو . التى أكثرت من الاقتباس منها ، تحرزا من الخطأ ونجاةً من التزيّد !

وقد كنت أود أن أستكمل عرض جوانب هذا الفكر النقدى الأخرى . بالوقوف عند آرائه فى نقد المسرحية والقصة من ناحية . ومراجعة هذه النظرية النقدية على أصولها الأجنبية والعربية من ناحية أخرى ، ولكنى فضلت أن يكون ذلك موضوعا لدراسة أخرى أرجو أن أفرغ منها قريبا .

• هوامش :

(١) فصول . العدد الرابع . ٤٩ .

(٢) حياتى فى الشعر : ١٨٨ . ٥٩

(٣) حتى نقهر الموت : ١٦٦

(٤) نفسه

(٥) نفسه

(٦) نفسه : ١٦٧

(٧) نفسه : ١٧٤

(٨) نفسه : ١٩٠ ـ ١٩١

(٩) نفسه : ١٩٢ : ١٩٢ ـ ١٩٣

(١٠) حياتى فى الشعر : ٧ ـ ٩

(١١) نفسه

(١٢) نفسه : ١٧ وفى ذلك يقول الصوفية : « وأمارة أنه اتصل . أنه بالكلية عن كليته بطل » .

(١٣) نفسه : ٢٩

(١٤) نفسه : ٤٩ ـ ٥٠

(١٥) نفسه : ٥٥ ـ ٥٦ ويستطيع القارئ مراجعة النصوص التى جاء بها الناقد لتأييد رأيه .

(١٦) نفسه : ٣٨ ـ ٤٢

(١٧) نفسه : ٥٨

(١٨) قراءة جديدة : ٣٩ . وراجع حول الموت فى أشعار الجاهليين . مقالاته الأخرى فى هذا الكتاب : الشاعر يتفلسف ، وحوار مع الكون ، وحوار مع الكائنات .

(١٩) وتبقى الكلمة : ٥٢ ـ ٥٣

(٢٠) راجع آراءه حول هذه القضية فى كتابه : حياتى فى الشعر : ٦٢ ـ ٦٦

(٢١) حياتى فى الشعر : ١٧٦

(٢٢) نفسه : ٢٠٨

(٢٣) حتى نقهر الموت : ٦٤ لقد تابع صلاح عبد الصبور دراسة هذه القضية . قضية التراث فى كل ماكتبه تقريبا . وقد طغت على كتابين له هما : قراءة جديدة ، وحتى نقهر الموت . وقد خصص الأول لدراسة وتفسير نصوص اختارها من الشعر القديم . كما خصص الثانى . لدراسة نماذج من أشعار الشعراء الأوروبيين .

(٢٤) نفسه : ٦٥

(٢٥) نفسه : ٦٦

(٢٦) نفسه ١٧٩

(٢٧) نفسه : ٩

(٢٨) حياتى فى الشعر : ١٤٥

(٢٩) نفسه : ٦٥ ـ ٦٦ .

(٣٠) نفسه : ٨١ .

(٣١) حتى نقهر الموت : ١٧

(٣٢) حياتى فى الشعر : ٦٥

(٣٣) قراءة جديدة : ١٧ .

(٣٤) نفسه : ١٩ ـ ٢٠

(٣٥) حياتى فى الشعر : ١٣٥

(٣٦) نفسه : ١٦١ ـ ١٦٤

إن الخلاص الدينى والأخلاقى هو غاية الحياة عند دستويفسكى .. فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة ، فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو الحب أو المتعة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة .

كتابة على وجه الريح

النزاهة الفكرية

صلاح عبد الصبور

والفكر المصرى الحديث



- هذا الفريق الذى يبدأ بالشيخ حسن العطار ورفاعة الطهطاوى وينتهى بكل من يكتب حرفا صادقا فى هذا البلد ... هذا الفريق هو شرف مصر وعنفوانها .

(قصة الضمير المصرى الحديث ص ٢٣) .

- إنى أحرص على الحقيقة من أن ألوى أعنها لتستجيب للتحامل أو الكراهية

(حتى نقهر الموت . ص ٩٨) .

- النزاهة الفكرية ... هى المقدرة على تخليص النفس من تحيزاتها وأهوائها . ومحاولة النظر إلى الحقيقة فى قلبها وصميمها ؛ فالحقيقة عندئذ هى هدف يقصد لذاته . بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا .

(قصة الضمير المصرى الحديث . ص ٨) .

- إنى أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم .

(حياتى فى الشعر . ص ١٣٥) .

- «إنى قارئ محرف . ومتأمل محرف أيضا .

(المصدر السابق . ص ٢٠٣) .

عين بصيرته كأنها عين صقر ، ترى بعيدا ، وترى جيدا ، وتدرك فى شمول . ولكن أسنانه كانت نظيفة ، لا تلمس الخبيث ، ولكنها حين تنقض تصيب كبد الأمور ، كما كانت يداه رفيقتين قادرتين على المس الرفيق المعلى للشأن قدرتها على الإدانة .

لم يخلف **صلاح عبد الصبور** وراءه دواوين أشعار ومسرحيات وحسب ، بل ترك أيضا كتابات نثرية بعضها قد يعد من عيون النثر ، وقد لمس فيها أطرافا مما كان يسميه «شواغلى وهمومى الفكرية» . وتتراوح هذه الكتابات بين النقد الأدبى والتأمل الجمالى فى فلسفة الفن ومسائل الفكر السياسى والاجتماعى . والحق أن السؤال الذى يتبادر إلى الذهن على الفور هو : كيف يمكن للشاعر أن يكون مفكرا ؟ أليس الشعر والفكر المنطقى خصمين إن لم يكونا ضدين ؟

والإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون منطقية تقطع كحد السيف ، بل ينبغى لها أن تكون إنسانية إن هى أرادت أن تكون صالحة للاستقبال والتفهم . وعلينا ـ بادئ ذى بدء ـ أن نعيد صياغة السؤال ، لكى نجعله سؤالا «**متحركا**» وليس ساكنا[1] ، **فنقول** : ما الذى يضطر الشاعر إلى أن يشتغل بأمور العقل المنطقى ؟

ولن نقف هنا عند اشتغال **ت . اس . إليوت** الشاعر الإنجليزى فى القرن العشرين بالنقد الأدبى تارة ، وبالإستطيقا تارة ، وبفلسفة الحضارة تارة ثالثة ، فهذا لا يخصنا ، وإن يكن قد أثر بنموذجه ـ على نحو أو آخر ـ فى شاعرنا المصرى ، وإنما سنتجه بنظرنا إلى مصر الحديثة ، التى كانت حركة تاريخها الثقافى بعامة هى إطار التأمل الفكرى عند **صلاح عبد الصبور** .

فماذا نجد ؟ نجد محاولات فكرية . لا شك . ولكننا لا نجد المفكر بالمعنى الحق للكلمة . الذى لا يكتفى بالجزئيات . ولا يقف عند حد شكل «**المقالة**» فى صفحات . والذى يبصر العلاقات . وينتبه إلى الجذور وإلى الأصول . والذى يقدم جديداً حقا غير منقول . أى أننا لا نجد الفيلسوف . ثم نجد ما هو أوقع . فالمجتمع غير متفق على نوع صورته التى يريدها لنفسه . سواء حين ينظر فى مرآة الماضى . أو حين يستشرف صورة المستقبل [٢] . وكل ما يتفق عليه هو الحد الأدنى من الاتفاق على حفظ الذات بإزاء العدوان . وفى غيبة الفكر القوى المسيطر . الداعى إلى الالتفاف . تكثر المحاولات الجزئية . من أجل أن يملأ الفراغ . لأنه لابد من فكر أو خيال فكر . عند ذاك يندفع إلى الساحة أقرب المشتغلين بالكلام إلى ميدان الفكر الفلسفى . وهما الأديب والصحفى . وتستطيع أن تتجول بناظريك فى جوانب مشهد الحياة الثقافية المصرية . فستجد أن كل من يمت إلى ميدان الفكر الأصولى . أو يكاد . إنما ينتهى إلى إحدى الطائفتين أو إلى كليهما بشكل أو بآخر . لهذا ليس بدعا أن نرى شاعراً يشتغل بأمور الفكر .

ولكن صلاح عبد الصبور لم يشتغل بهذه الأمور مجرد اشتغال . بل كان اشتغاله بها بوصفها شديدة الاتصال بكيانه وروحه . حتى تحولت عنده إلى «شواغل وهموم» [٣] **. وحتى أصبح «قارئاً محترفاً ومتأملاً محترفاً»** . إن التفسير الحق . لاهتمامات شاعرنا الفكرية هو أنه لم يجد من يقدم إليه الحلول التى ترضيه . فكان عليه أن يبحث عنها قدر استطاعته . فهكذا الحال (دائما فى زمن البدايات . ومصر هى فى المائتى عام الأخيرة فى عصر البدايات [٤] . ومن جهة أخرى فإنك لن تستطيع أن تمنع عقول الفنانين من الاشتغال بأمور الفكر . بل إن أعظم الفنانين هم أقواهم فكرا . ولا مناص من أن يندفع الفنان إلى ميدان الفكر . بخاصة إذا وصل به التوتر العقلى إلى درجة لا يستطيع معها السكوت عن البحث عن حلول وإن تكن شخصية . لأمور أصبحت تشكل لديه هموما .

حين يقول **صلاح عبد الصبور** عن نفسه إنه «قارئ محترف . ومتأمل محترف أيضا» [٥] فإنه يقصد بذلك اشتغاله بأمور الفكر [٦] . لأن تعريف التأمل عنده هو نفسه تصوير للفكر العالمى . يقول بعد إشارة إلى إحدى محاورات أفلاطون : الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته . فهو إذن وعى الكون . فالكون قوة عمياء أو جسم عملاق فائر . الإنسان هو عقله ووعيه . وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل ذاته . وجلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه . أن يجعل من نفسه ذاتاً وموضوعاً فى نفس الآونة . ناظراً ومنظوراً إليه ومرآة . ينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة . وليس تاريخ المعرفة الإنسانية . بأوجهها العقلية والحدسية والتجريبية . إلا تاريخ هذا التأمل الإنسانى فى ذاته . فمعنى هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية . وقدر من العداوة والمحبة معا . ولذة اكتشاف الحقيقة وألمها ... ونظر الإنسان فى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى . لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس . الذى هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهةً وتواصلاً . إذ تصبح فيه اللغة نقية صافية خالية من سوء التفاهم وتشتت الدلالات» [٧] .

ويستطيع القارئ أن يجد أمثلة كثيرة لحركة **صلاح عبد الصبور** كمفكر بين صفحات كتبه . وبخاصة كتابيه العظيمين «**حتى نقهر الموت**» «**وحياتى فى الشعر**» . فإذا نظرت فى فصلى «**الأيديولوجية**» و«**التخطيط**» فى كتاب «**أفكار قومية**» وجدت عرضا ينم عن طول تفكر وحسن اختيار بطبيعة الايديولوجية ولطبيعة مشكلة الحكم السياسى . وإذا فتحت كتاب «**قصة الضمير المصرى الحديث**» فستجد متفرقات حول طبيعة العلاقة مع أوروبا ومن ثم حول مشكلة الحضارة ويمتلئ كتاب «**حتى نقهر الموت**» بتأملات فى فلسفة الفن . كما يعرض كتاب «**حياتى فى الشعر**» صفحات مطولة لتأملات فى الإنسان والمجتمع (ص ١١٧ ـ ١٢٦) والألم والتشاؤم (ص ١٣٥ ـ ١٣٨) ومشكلة الشر (ص ١٦١) .

وإذا كان **صلاح عبد الصبور** . أحيانا يربط الفكر بالأدب ربطاً آلياً . جرياً على العادة (السيئة) التى كانت سائدة حتى الخمسينيات بشكل واضح . حين يقول فى كتابه «**ماذا يبقى منهم للتاريخ**» عن طه حسين والعقاد والحكيم والمازنى إنهم قد أعطوا الأدب والفكر العربى أفضل ما استطاعوا حتى الآن [٨] . إلا أنه يعود فى «**حياتى فى الشعر**» إلى نظرة أعمق وأوثق وأشد دلالة . حين يجعل من الفيلسوف والفنان والنبى أوجهاً متنوعة لنفس التجربة : «**إن هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد تحاول أن تمد بصرها فى إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته ، كى يستطيع بعد ذلك أن يعطى لحياته معنى . هى الدين والفلسفة والفن . إن النبى والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية . وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها . وتخليصها من فوضاها وتنافرها . ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية فى زمانها الذى هو الديمومة ، وفى مكانها الذى هو الكون . وفى حركتها التى هى التاريخ»** [٩] .

وربما اجتمعت بعض صفات هذه الشخصيات الثلاث فى هذا التحديد الذى حدد به **صلاح عبد الصبور** صفات الشاعر العظيم الذى سيقوم بتحديد الشعر العربى كله (ولا شك أنه كان يرى نفسه وقد تطاعت إلى الوفاء بتلك الشروط) : شاعر مسيطر على لغته وتراثه ، عميق الإحساس بعصره وبنفسه . واسع الثقافة . مدرك لتيارات الفكر العالمى ، وموهوب ... أولا » [١٠] .

والحق أن **صلاح عبد الصبور لم** يكن يريد لنفسه أن يكون شاعراً وحسب ، بل كان يحس أكثر من ذلك بكثير . ويرنو إلى أبعد من ذلك . كان «**يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم**» [١١] لقد كان شاعراً وكان متأملاً . بل كان متأملاً «**مسئولاً**» **شديد الوعى لمسئوليته** . [١٢] ولهذا كان شاعراً ومتأملا «**متألماً**» [١٣] وربما ترابط كثير من المعانى التى انتثرت فى السطور السابقة ، فى حديث صلاح عبد الصبور عن مغزى مسرحيته «**مأساة الحلاج**» . ففيه نرى الشاعر المفكر

المسئول عن العالم : «**كان عذاب الحلاج طرحاً لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم . وكانت مسرحيتى «مأساة الحلاج» معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقيا لا تشوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة**» .[١٤]

ولا شك أن الكلمة التى يقصدها **صلاح عبد الصبور** هى الكلمة المتحركة لا الساكنة ، المغيرة للأشياء لا المدغدغة للحواس ، إنها التى تسعى إلى تغيير العالم «الدهشة هى ينبوع كل فكر عميق ، لأن الدهشة تقلق النفس الساكنة الفاترة ، وتبعث فيها دوامة التساؤل . وإذا بدأ الإنسان بسؤال قاده السؤال إلى المعرفة . وبالمعرفة يعرف الإنسان مكانه على أرض الحياة والواقع ، ويقيسه إلى مكان غيره من البشر ، وقد يطمح بعد ذلك إلى تغييره أو تحسينه ، فلاشك أن الغاية الرئيسية للمعرفة هى المقدرة على تغيير العالم ، والسعى إلى ذلك المقصد ، الذى هو مبرر وجود الإنسان على الأرض»[١٥] .

وقد انتبه **صلاح عبد الصبور** ، وكل جيله ، إلى الرابطة الوثيقة بين الفكر والواقع : «**فالأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها** حركة الفكر ، بل هى الأرض التى ينبت فيها الفكر ، وتزدهر أصوله وفروعه ، وتتضح انبثاقاته وتجلياته ، ويتألق رجاله فى حياتهم العقلية والذوقية والوجدانية»[١٦] وها هو تعريف الفكر : إنه حوار (الإنسان الفرد ، لاكمجموع ، مع الحياة بغية المساهمة فى صناعة التطور . ذلك هو حوار المفكرين وأرباب التأمل» .[١٧]

وقد بقى **صلاح عبد الصبور** دائما على تعريف الفكر بربطه بالعالم فقد كان قال فى كتابه «**أفكار قومية**» : «الأيديولوجية ... فكر يوجه العمل ، ومذهب ونقطة بدء ، وتحديد واضح للغاية» .[١٨] ويفصّل : الأيديولوجية هى الفكر الذى يوجه العمل فهى إذن تشمل المذهب السياسى والفكرى الذى تصدر عنه أعمال الإنسان فى حالة جماعيته ... وهى ليست ثقافة فحسب ، بل لعل الثقافة أحد مقوماتها . وهى الجوهر الذى يبدو وراء مظاهر العمل السياسى اليومى ، وهذا العمل السياسى اليومى يهدف بطبيعته إلى الوصول إلى شكل اجتماعى معين . هذا الشكل الاجتماعى تحدده الأيديولوجية ؟[١٩] .

وحين يقول **صلاح عبد الصبور** عن نفسه إنه قارئ محترف ومتأمل محترف أيضا ، فإننا نصدقه ، لأننا نرى مصداق ذلك فى شتى جوانب إنتاجه . فمن الواضح أنه أحاط بمعالم تاريخ الإنسانية ، وخاصة فيما يتصل بالحضارة الإسلامية والحضارة الغربية وتاريخ مصر الحديثة . ومن الجلى أنه اكتسب ثقافة واسعة جدا ووثيقة فى نفس الوقت ، سواء منها ما يخص الماضى أو يتصل بالحاضر. وإذا أتيت إلى ميدان الثقافة الفلسفية على وجه أخص وجدته يتحدث حديث الفهم الجيد ، وينتقى النصوص الجوهرية ، ويميز جوهر المواقف . وستجد عنده أسماء **أمبادوقليس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وديكارت وباسكال ونيتشه وغيرهم** ، إلى جوار أسماء الإسلاميين وبخاصة أهل التصوف منهم .

وستجد عنده ايضا بعضاً من الإصطلاحات الفلسفية ، مثل : الوجود كمعطى ، الوجود المنشئ ، رؤية العالم ، الحقائق العيانية ، الجدل ، القوة والفعل ، وغير ذلك .

لقد «تسكع فى أروقة الفلاسفة» كما يقول[٢٠] ، ولكنه تسكع العين الفاحصة . وليس أدل ـ عند كاتب هذه السطور ـ على نفاذ نظرة **صلاح عبد الصبور** من معرفته وإعجابه بالعبقرى الفرنسى النادر **باسكال**[٢١] ، وما أندر من يعرف أهميته بين القارئين بالعربية أو الكاتبين بها ، وخاصة من لم تكن صلتهم بالثقافة الفرنسية صلة مباشرة .

يقول **صلاح عبد الصبور** ، وهو بسبيل الحديث عن **توفيق الحكيم** : «**المفكر لا يستطيع ، مهما حاول ، أن يبتعد عن مجال السياسة**»[٢٢] وهكذا كان من الطبيعى ، وهو «المتأمل المحترف» أن يتصل هو نفسه ، إن لم يكن بمجال السياسة العملية ، فعلى **الأقل** بميدان الفكر السياسى والفكر الاجتماعى . وقد كان اتصاله بهذا الميدان تاريخيا ، أى من خلال النظر إلى مشكلات الثقافة المصرية الحديثة وهى بسبيل صنع «ميلادنا الجديد»[٢٣] . وقد جال **صلاح عبد الصبور** فى التاريخ المصرى الحديث ، وسبر غوره سبر المدققين ، فرأى أنه تسوده أسئلة كبرى ثلاثة **أولها** عن الانتماء المصرى ، أهو إسلامى أم عربى أم مصرى ، **وثانيها** عن طريق التغير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ، **وثالثها** عن علاقتنا مع أوربا ، وهل أوروبا وحضارتها خير أم شر[٢٤] .

وأظهر كتبه التى تناولت مشكلات الاختيار المصرى الحديثة كتابان : «**أفكار قومية**» (١٩٦٠) و«**قصة الضمير المصرى الحديث**» (١٩٧٢) ، وإن كانت كتبه النثرية الأخرى قد تحتوى هنا وهناك على إشارات مهمة فى هذا الصدد .

وكتاب «**أفكار قومية**» (فى **٣٩** صفحة) هو واحد من سلسلة لا نهاية لها ، أصدرتها «**هيئة الاستعلامات**» وتتخذ تحت عنوان «**كتب قومية**» . وقد كتب فى هذه السلسلة كُتّاب من كل حدب وصوب ، وكان الهدف منها إشاعه الفكر الرسمى . ولا شك أن هيئة تحرير هذه المجموعة من المطبوعات قد أشارت على المؤلف أو شاركته على نحو أو آخر فى اختيار موضوعاته : «كيف عرفنا عروبتنا ، العناصر الثلاثة للايديولوجية العربية» ، (خصائص الإنسان العربى) ، «إنها ثورة العرب جميعا» ، «فلسفة التخطيط» ، «إشتراكيتنا» ، «الواجب الأيديولوجى للاتحاد القومى» .

وقد ظهر فى نفس السلسلة كتب كثيرة أخرى ، تتناول نفس الموضوعات ، لأنها كانت موضوعات الوقت . وقد اندثر ذكر الغالبية الغالبة من تلك الكتب ، وكان يمكن لكتاب **صلاح عبد الصبور** هذا ألا يكون أكثر من تعبير عن الفكر الرسمى فى وقته ، ومع ذلك فإن الكاتب تغلب على صعوبة «**الرسمية**» و«**التكرار**» بأن أدخل فى ثنايا معالجته لمسات شخصية ، كما أن معالجته ذاتها كانت متميزة ومتفردة . **فهو** يأتى على ذكر «**العروبة**» من زاوية تجربته الشخصية ، وهو يميل بركيها إلى الاتجاه الذى يفضله ، اتجاه «**الأصالة والمعاصرة**»

و « **التفتح** » . فى حين يميل ركب « **العروبة** » بطبيعته ـ كالمعتاد ـ إلى تأكيد الماضى وإلى الاتجاهات الانفعالية الحماسية . ومن ثم اللاعقلية وإلى النظر شذراً إلى الحضارة الغربية . التى ظن **صلاح عبد الصبور** أنه لابد لنا من اللحاق بركابها . وهو حين يتحدث عن « **الأيديولوجية العربية** » يضع حديثه فى نسق بسيط وقوى ومرتب معا . ويؤكد فى حديثه مسألة ستشغل باله دائما . وهى الإنسان الفرد وسعادته (وهو بهذا يرفض بذكاء ـ ضمنا ـ الاتجاهات الجمعية أو « الشمولية ») . ويؤكد هذا فى حديثه عن الاشتراكية . حين ينص على أن الاشتراكية لا تتم بدون الحرية[٢٥] . ويرسل سهماً إلى التقليديين الماركسيين حين ينبههم إلى أن لينين كان قد قال « القومية نزعة عدوانية متعصبة » . ولكن ها هى روسيا وقد عادت إلى « الركن الركين فى النفوس . ألا وهو الإحساس القومى »[٢٦] .

أما فى فصل « **إنها ثورة العرب جميعا** » فإنه يحاول محاولة طريفة . تستند إلى طريقة النظر الكلية التى نلمح كثيرا من تطبيقاتها عنده . وفيها يريد أن يجعل من ثورة سنة **١٩٥٢** جماعا « **لتاريخ العرب الثورى كله** » . وإذا كان الفصلان الأخيران . عن الاشتراكية والاتحاد القومى . لا يزيدان عن ترديد المعلوم وقتها ، فإن الصفحات التى خصصها لفلسفة التخطيط تعد أبرع وأقوى ما فى الكتاب وأكثرها دلالة على اختيارات المؤلف الشخصية .

ذلك أنه لا يتحدث هنا عن التخطيط الاقتصادى . بل عما وراء التخطيط . أى عن فلسفته . وما فلسفة التخطيط إلا موقف معين من وظيفة الحكم السياسى . وبهذا يتحول الفصل إلى دراسة لمفاهيم الفرد والحكومة والحرية . ويعرض **صلاح عبد الصبور** لموقفين متطرفين : نظرية **روسّو** ـ وهو يراها فردية خالصة ـ ونظرية هيجل ـ وفيها تسود فكرة الدولة التى تسيطر على الفرد حتى تمحوه . ثم يقدم هو صورة ثالثة « **للتكامل الاجتماعى** » . « وتقوم هذه الصورة على أن الإنسان لا يختار أن يكون « **اجتماعيا** » . ولا يستطيع أن يكون « **فرديا** » . والمجتمع ليس عدواً للفرد . وليس هو قوة أعلى منه . بل إن تقدمه هو مجموعة الطاقات الخلاقة لجميع الأفراد الذين يكونونه[٢٧] . ونقرأ هذه الصياغة الجيدة « إن الأفراد محتاجون إلى هذا الجهاز المنظم » . وإن الحكومة لا تسلب حقا ولا تفتات على حرية ، ولكنها « **تمارس دوراً** » . ونقرأ كذلك « **يتسع نفوذ الدولة ويضيق تبعا لحاجة الأفراد . لا تبعا لما يتنازلون عنه من حرية** » .[٢٨] وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية مفهوم سعادة الفرد عند صلاح عبد الصبور ، وسيبقى دائما على ذلك . وكيف يكون شاعرا من لا يعى استقلاله ويحرص عليه ؟ !

وباختصار ، فإذا كان هذا الكتاب يسير فى إطار الخط الرسمى للوقت ، فإنه ـ مع ذلك ـ يحتوى على لمسات ومواقف شخصية متفردة ، ويدل على وعى سياسى وفكرى واضح ، وعلى اختيارات وقناعات محددة ، وتسوده نغمة الاعتدال والتوسط . ولكن دور « **مصر** » فيه خافت .

ويعلو صوت « **مصر** » فى الكتاب الآخر : « **قصة الضمير المصرى** الحديث » (١٩٦٩) . ولعل السبب يكمن فى الفرق بين التاريخين . فلا شك أن هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ جعلت الأذهان تتعلق بالثابت المضمون . وهو مصر ذاتها .

ويعالج هذا الكتاب ، الذى نشر مقالات منفصلة فى بعض المجلات . مشكلة « **الانتماء المصرى** » أهو إسلامى أم عربى أم مصرى . كما يعالج مشكلة الثورة والإصلاح . ومشكلة العلاقة مع أوروبا . وهل هى خير أم شر . وذلك من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة : **الجبرتى . محمد على . حسن العطار . رفاعة الطهطاوى . أحمد عرابى . عبد الله نديم . محمد عبده . مصطفى كامل . سعد زغلول . أحمد لطفى السيد . وطه حسين . العقاد** وهو يضيف إلى هؤلاء جميعا **جمال الدين الأفغانى**

وقد كان من الطبيعى لصلاح عبد الصبور . ونظراً لثقافته ودراسته وفنه . ألاّ يمد بصره إلى ماضى مصر العتيق إلا نادراً جداً وسريعاً . وأن يضع مشكلة الانتماء فى حدود الإسلامية والعربية والمصرية الحديثة والحل الذى اقترحه هو : « إن هذه الانتماءات الثلاثة لا يعارض بعضها بعضا . وإنما يتمم كل منها الآخر بشكل من الأشكال »[٢٩] وعلى الرغم من أنه يؤكد حينا أن القومية لا تقوم على الدين[٠٣] . وأن القومية العربية ليست قومية جنسية بل ثقافية ولغوية[٣١] . فإننا نراه يقول حينا آخر : « اجدادنا العرب . وحكيمهم القومى محمد العظيم عليه السلام[٣٢] » . ويتحدث حينا ثالثا عن « الفخر ببنوتنا للفراعين والعرب » .[٣٣] وهكذا نراه متقلقل الاتجاه فى هذا الميدان .

ولكن ربما كانت هذه القلقلة على مستوى التعبير وحسب . أو على مستوى طريقة التوفيق . أما الجوهر فها هو ذا : « **ما مصر إلا معشوقتنا الأولى . وما نحن جميعا إلا عشاقها وخدامها الصغار الذين نطمح إلى أن نقوم بشرف العشق وفرض المحبة** »[٣٤] . إن مصر ـ فى كتاب « **قصة الضمير المصرى الحديث** » ـ هى مصر المستمرة المتجددة ذات « السر المتجدد العظيم »[٣٥] . فانظر إليه وهو يجيب عن سؤال شاعر أمريكى بعد النكسة بشهور : « إذن أنت مصرى ... كيف حال مصر ؟ » ـ يقول « وأجبته : حالها متى يا سيدى ؟ حالها الآن أم منذ سبعة آلاف سنة ؟ إن هذه اللحظة المريرة هى مجرد دقيقة من أيام تاريخها الأزلى . دقيقة من الألم العميق . تستأنف بعدها ابتسامتها الخالدة ... إننا رأينا كثيرا وعرفنا كثيرا . حين تموت وتحيا مائة مرة فى التاريخ . تعرف أن الموت عارضٌ ، وأن الحياة هى الحق »[٣٦] .

وإذا كان هناك ما هناك من تردد بإزاء قضية الانتماء . فإن **صلاح عبد الصبور** لا يترك شكا حول الجانب الذى يميل إليه فى قضية التغيير : أيكون عن طريق الثورة أم الإصلاح . يقول وهو يتحدث عن ثورة عرابى : « سيظل الضمير المصرى موزعاً بين اتجاهين نبتا فى تلك الأيام . واختلف حولها المستنيرون من أبناء مصر : هل يكون التغيير بالثورة أم يكون التغيير بالإصلاح : أما الذين يرون التغيير بالثورة فسيكونون هم ضباط الجيش المصرى وقادته . وسيكون لسانهم الناطق

هو **عبد الله النديم** . أما الذين يرون التغيير بالإصلاح فسيجدون فى التعليم قصارى أمانيهم . ويحلمون بأمة قارئة كاتبة . وسيكون منهم **على مبارك** . الذى يبتعد عن الثورة العرابية فى أوج التأهب لها . حتى إذا شبت واشتعل أوارها عاد إلى قريته فى «**برمبال**» ليصلح أرضه ويتعهدها . فإذا استتبت الأمور رجع إلى سدة الوزارة مستأنفا مشروعاته التعليمية . وسيكون منهم **محمد عبده** . الذى يميل إلى الثورة بعض الميل . حتى إذا فشلت لام النفس على تورطه فيها »[٣٧] .

وهو على الرغم من أنه يميل إلى جانب الثورة . «يتفهم» دواعى حزب الإصلاح . وهذا دليل على احترامه للرأى الآخر حين تحدث عن ممثلى الاتجاهين . **عبد الله النديم** مع حزب الثورة . **ومحمد عبده** مع حزب الإصلاح . «إنهما مزاجان أو طبيعتان . ولا نقول إنهما ينتميان إلى طبقتين مختلفتين إلا بمقدار ... كان مزاج النديم مزاج الفنان الشعبى . الممثل . المهرج الصحفى . رجل الدعاية . أما مزاج الشيخ فقد كان مزاج المعلم المتفلسف المتأمل فى الأمور . الذى يتوقف ليسأل دائماً عن الغاية والهدف . قبل أن يخطو خطوة فى الطريق »[٣٨] .

وهو يعلن رأيه صريحاً أيضا فى المشكلة الثالثة : الموقف من أوربا . فهو يؤكد فكرة «**الحضارة الواحدة**»[٣٩] . ويؤكد ضرورة الأخذ من الغرب . ولكنه لا يرضى بدعوة الاستغراب التى دعا إليها حينا من الدهر **طه حسين** وغيره . «هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هى لون من السخط على الواقع . حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجاله الصحيح . فنحن مع هؤلاء المفكرين فى أن فكرنا مكبل بالأغلال والقيود المتوارثة . وأن أدبنا لا يرقى إلى مجال المقارنة بأدب الغرب . بل إن حياتنا ينقصها هذا التمدد الصحى الذى يشكل توقا إلى الأحسن وتجاوزا للواقع إلى تخوم جديدة . ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان . وأن وراثتنا البيئة هى هذا الميراث العربى الذى كان زاهراً وافياً باحتياجات عصره يوما ما . وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس»[٤٠] .

قلنا إن **صلاح عبد الصبور** يتناول فى كتاب «**قصة الضمير المصرى الحديث**» مسائل وشخصيات مجتمعه . وهو يتناول الشخصيات من خلال المسائل . أى من خلال المواقف التى اتخذها بعض من أعلام تاريخ مصر الحديث بإزاء المشكلات الكبرى التى واجهها الضمير المصرى فى المائتى عام الأخيرة . ولم يكن تناوله للشخصيات بداعى السهولة . بل تطبيقا لفكرة أساسية عنده . وهى أن الفكر هو حوار الإنسان الفرد مع الحياة[٤١] . فهناك الظروف الموضوعية من جهة . والإنسان الفرد المفكر من جهة أخرى . والناتج هو الموقف .

وقد تخير موقفا أو موقفين لكل شخصية تناولها فى ذلك الكتاب . مما عده معبراً عن الاتجاه العام لتلك الشخصية . فقد أخذ من الجبرتى موقفه المندهش إلى حد العجز بإزاء الحملة الفرنسية وأخذ من محمد على موقفه من تحديث مصر ودوافع ذلك عنده ونتائجه الموضوعية على أرض الواقع بما يتعدى توقعات الوالى الطموح[٤٢] . وأخذ من **رفاعة الطهطاوى** موقف الاندهاش العظيم بإزاء الحضارة الأوروبية بموقف تأييد الضمنى لاتجاه الثورة والتغيير . ورأى فى **جمال الدين الأفغانى** موقف التردد بين الاتجاه الدينى المحض واتجاه يرى مشكلات الشرق أشمل من هذا . وأنها فى جوهرها مشكلة حضارة . ورأى فى **محمد عبده** موقف رجل الإصلاح لا الثورة . ورأى فى **عبد الله النديم** عكس ذلك . ورأى فى **أحمد لطفى السيد** ممثل طبقة كبار الملاك . إلى غير ذلك .

وقد حاول **صلاح عبد الصبور** الوصول إلى خيط أساسى يمتد خلال مجمل تاريخ الوجدان المصرى الحديث . وقد رأى أنه خط الاستنارة : «وهكذا بدأت مصر تمضى فى طريق الحداثة والمعاصرة وتنتقل خطوة فخطوة من ظلام القرون الوسطى إلى ساحة العصر الحديث . ومن الحق أن الظروف الاقتصادية والسياسية التى مرت بها مصر . قد أثرت تأثيرا بالغا فى تحديد خُطى هذا الطريق ومجالاته . ولكن التيار الأغلب . بلا شك . كان هو تيار الاستنارة الذهنية والعقلية والوجدانية . الذى قاد مصر فيه أدباؤها ومفكروها وعلماؤها وفنانوها »[٤٣] .

ووفقا لهذا الخط . فإن كل الشخصيات التى عالجها **صلاح عبد الصبور** تكون قد شاركت على نحو أو آخر فى تغذية تيار الاستنارة . سواء فى ذلك رجال من الواضح أن قلب **صلاح عبد الصبور** مال إليهم . مثل **رفاعة الطهطاوى وعبد الله النديم وطه حسين** . ورجال كان مخاصما لاتجاهاتهم على نحو أو آخر . مثل **محمد على ومحمد عبده وأحمد لطفى السيد** . وآخرين وقف منهم موقف التحفظ بعض الشئ . **مثل جمال الدين الأفغانى ومصطفى كامل وعرابى نفسه** . وإذا كان هناك شخص وجه إليه **صلاح عبد الصبور** سهام النقد فى كتابه هذا وازور عن الانتماء إليه واضح الازورار فإنه **أحمد لطفى السيد** من غير شك . ومع ذلك فها أنت تراه يتحدث بصدد قضية الموقف من أوربا حديثا فإذا هو أقرب ما يكون . مبنى ومعنى . من طريقة **أحمد لطفى السيد** : ترى ماذا تريد بنا أوربا ؟ لقد تنبهنا إلى أنهم يعرفون ما لا نعرف . فحاولنا أن نلم بمعارفهم . ونكتسب خبراتهم . وتنبهنا إلى أنهم لا يعيشون كما نعيش . فحاولنا أن نقرب أسلوب حياتنا من أسلوب حياتهم . إننا نقلدهم ونتعلم منهم . بل إننا نريد أن نحكم بلادنا كما يحكمون بلادهم . فنقر فيها حكومة مسئولة . ودستوراً ينظم العلاقات بين الحاكم والمحكوم ... »[٤٤] وهكذا فكأن صلاح عبد الصبور يثبت بهذا سمة رئيسية من السمات الأساسية للشخصية المصرية . ألا وهى سمة الاعتدال وما ينتج عنها من رغبة فى التوفيق والتوسط .

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة أن تنقلنا . بعد الحديث عن مواقف **صلاح عبد الصبور** من رجالات الفكر المصرى الحديث ومشكلاته . إلى الحديث عن جانب لا يقل أهمية عن ذلك . ألا وهو طريقته فى تناول المسائل . وهى طريقة تدل على قوة وعمق ونبل جميعا .

«**لست أكاديميا**» ـ هكذا يقول **صلاح عبد الصبور** فى مقدمة كتابه «**قصة الضمير**»[٤٥] ولكن من قال إن الأكاديميين لهم وحدهم

حق تناول التاريخ ؟ ومن قال إن جمهور القراء لا يتجه إلا إليهم ؟ إن **صلاح عبد الصبور** كان يتجه إلى جمهور عريض ، ولكنه لم ينزل إلى مستوى التبسيط المخل أو المكررات الساذجة ؛ بل كان يحاول دوماً فى كتاباته التى نتحدث عنها هنا أن يضع فكرة جوهرية أمام القارئ ، وما ذلك إلا لأنه كان يكتب نتائج بحوثه بنفسه لنفسه . وعلى الرغم من أنه كان يضطر أحيانا ، فيما نظن ، إلى استطرادات مثيرة أو تفاصيل تاريخية أو شخصية ، مما يحب رؤساء التحرير فى المجلات ، فإنه كان سرعان ما يعود إلى خيطه الجوهرى الكاشف .

ومن أهم معالم طريقة **صلاح عبد الصبور** فى تناول مسائل تاريخ الفكر إحساسه القوى «**بالحركة**» ، وتطبيقه لهذا فى تناوله للمسائل والشخصيات . صحيح أن تلك الفكرة كانت شائعة بين مثقفى جيله ، وأنها كانت تتخذ اسم «**الجدل**» عند عاشقى الاصطلاحات ، ولكن **صلاح عبد الصبور** طبقها عمليا فى خطوات فهمه وفى تتابع عروضه كما أنه لم يأبه ، فيما بدا لنا ، للاصطلاحات كثيرا ، وإنما كان يتجه إلى التعبير المباشر عما يحس به هو . لهذا فإنك واجده مستخدما كلمة «**الجدل**» حقا ، ولكنه يضفى عليها معناه هو ، ويبتعد عن المأثور عن **هيجل أو ماركس** ، وإن كان يعلق أفكاره على بعض اسم **سقراط** يقول : «ليس معنى النظر فى الذات هو الانكباب على النفس ، بل إن الذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشيائه . ويمتحن الإنسان من خلال النظر فى ذاته علاقته بهذه الأشياء ، وقد يدير نوعاً من الحوار الثلاثى بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التى يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن تغرس فى نفس الإنسان ، ويعلمنا أنه لابد من إدراكها بالجدل ، الذى يبدأ بالفكرة . أى الذات الناظرة ، ثم امتحان الفكرة بالشك ، أو التأمل فى الذات المنظور فيها ، مستعينة فى ذلك بالحقائق العيانية ، وهى الأشياء» .[٤٦] والحق أن فى هذه السطور تعريفاً طريفاً لفكرة الجدل ، الذى يربط بين المفكر والفكرة والأشياء .

وقد تنبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد فى الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى المتضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيرا ، ولم يغادره حس الاتزان .

إنه فى كتابه المذكور يضع **الطهطاوى بإزاء الجبرتى** ، **ومحمد عبده بإزاء الأفغانى** ، **والنديم فى وجه كل معاصريه** . **وهو يهاجم محمد على** حينا[٤٧] ، ولكنه يوازن هجومه بحكم تمليه محبة الحقيقة : «فليذكر المؤرخون ، الذين يحاولون المغالاة فى الإساءة إلى **محمد على** ، بتصوير اختياره لأعضاء البعثات مقصوراً على ابناء الترك والمماليك ، أنهم يسيئون أيضا إلى مصر كما يسيئون إلى الحقيقة . فقد أصبح هؤلاء الشباب بعد عودتهم هم صناع اليقظة المصرية الحديثة وأعلام تاريخها الفكرى والعملى»[٤٨] . أما التوفيق فهو نزعة اضطر إلى اللجوء إليها اضطرار أهل العصر واضطرار الضمير المصرى كله . فهو مضطر إلى التوفيق بين بؤرتى قضية وقع فيها فى رأينا ، أصحاب الأقلام فى الأعوام الثلاثين الأخيرة ، دون أن يفحصوا عن قرب ما إذا كانت حقا أم مخادعة ، أقصد القضية التى سموها «**الأصالة والمعاصرة**» ، فيقول : «نستطيع أن نقول إن المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثاتها وحاضرها ، وأن تمزج بين ثراها وتأثرها به»[٤٩] وهو يوفق أيضا بين القديم والحديث توفيقا انتقائيا : «أدبنا الحديث لن يصلب عوده ، وتستقيم مفاهيمه ، إلا إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة ، فألقيناه من على ظهورنا ، ثم تأملناه لنأخذ منه ما يصلح لنا فى مستقبل أيامنا ، فضممناه مغتبطين إلى مكونات نفوسنا»[٥٠]

المَعْلَم الثانى من معالم منهج **صلاح عبد الصبور** يمكن أن يكون الرغبة فى الشمول أى النظرة الكلية . فهو مثلا ينظر إلى الماضى بعين وعينه الأخرى على الحاضر والمستقبل . ومن يقول الشمول ، يقول الكل والأجزاء وقد بدا لنا أن **صلاح عبد الصبور** لا ينظر إلى جزء فى ذاته بل فى إطار الكل الذى ينتمى إليه . وهكذا كان كتاب «**قصة الضمير**» فهو تفصيل لطرائق بعض المفكرين فى حل مشكلات رأى مؤلفه أنها هى التى تحكم سير الفكر المصرى الحديث كما رأينا . وعلى نفس طريق النظرة الشمولية يهتم صلاح عبد الصبور دواماً بجلاء الخلفية الاجتماعية والتاريخية للحدث أو الفكرة . فانظر مثلا إلى عرضه لنشأة الرواية والقصة فى الأدب العربى الحديث[٥١] ، أو إلى ظروف نشأة المسرح فى مصر[٥٢] ، أو إلى حال مصر وقت ميلاد رفاعة الطهطاوى .[٥٣] ولتنظر ــ على الخصوص ــ فى تعليقه البارع على نص شهير لمحمد عبده عن أحوال مصر عام ١٨٧١ . يقول : «هذا تشخيص محمد عبده لحال مصر قبل نزول **جمال الدين** بها ، وهو رأى لابد أن يحكم بصوابه لو كان الأمر متعلقا بسواد هذا الشعب . فحين تستحكم الأمية ، ويمد الفقر سلطانه فلن تجد رأيا أو تفكيرا فى مصالح الأمة .. والقراء والأميون لا يتحركون للإصلاح إلا إذا حركتهم ثورة شعبية كاملة ..»[٥٤]

ومن يتحدث فى شمول ، تكون لديه ــ كذلك ــ القدرة على التلخيص الوافى ، والقدرة على رد المتعدد إلى الواحد . وقد كان **صلاح عبد الصبور** قادراً على التلخيص الجيد ، حتى لقضايا خصومه ، بل ربما أجاد هنا أكثر من إجادته فى غير ذلك . **فها هو ذا يلخص أحمد لطفى السيد** فى سطور : «كانت آراء **أحمد لطفى السيد** الفكرية تقوم على ثلاثة محاور ، **أولها** إيمانه بالتطور إيمانا أقرب إلى اليقين الدينى ، **فهو يؤمن** بأن اليوم خير من الأمس ، وأن غداً سيكون أفضل من اليوم .. **والمحور الثانى** من أفكار **لطفى السيد** هو كراهيته لاستعمال القوة فى أى أمر من الأمور ... **أما المحور الثالث فهو** إيمانه بالمنفعة كفلسفة عملية .»[٥٥] وها هو ذا يلخص فى براعة شديدة جوهر «**الفكر الإصلاحى**» : «نقصد بالفكر الإصلاحى هذا اللون من الفكر الذى يواجه القضايا الملحة والمواقف الحاسمة ، **فيؤثر** أن يتناولها بالدرس حتى يفصل أجزاءها ، ويرتب الحاسم وغير الحاسم فيها ، **ثم** يتناول جانباً من جوانبها يجده أقرب إلى العلاج وأجدر بالحل ، **فيركز فيها معركته** ، مؤجلاً غيرها من أوجه القضية أو الموقف إلى أمد قريب أو بعيد . إنه فكر القضايا الجزئية والحلول القريبة ، فكر التوسط والمهادنة والتأجيل» .[٥٦]

أما قدرته على رد المتعدد إلى الواحد ، فكفى عليها شاهداً أنه يلخص كل رفاعة الطهطاوى فى كلمتين : «المندهش الأعظم» ويعلم من يعرفون فكر رفاعة وحياته كم تنطبق عليه هاتان الكلمتان أكمل انطباق .

ولكن ربما كانت السمة العظمى فى طريقة **صلاح عبد الصبور** فى التناول هى الصدق . وهى لا شك ما كان يقصده من تعبير «**النزاهة الفكرية**» ، التى يقول فى تعريفها : «هى المقدرة على تخليص النفس من تحيزاتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة فى قلبها وصميمها . فالحقيقة عندئذ هى هدف يقصد لذاته ، بغض النظر عن انتماءاتنا وميولنا . والحقيقة جوهر مضئ لا تنشغل العين عنه بالنظر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته . وهذه النزاهة الفكرية هى القيمة الخلقية الأولى التى يجب أن يتحلى بها أهل الفكر والتأمل ، وهى التى تبرر وجودهم فى المجتمع ، وشرعيتهم فيه كنخبة يحق لها القيادة والتوجيه»[٥٧] .

إن الصدق هو احترام الحقيقة . وفى هذا الصدد نجد نصاً يصح أن يكون علامة على إنتاج **صلاح عبد الصبور** كله : «إنى أحرص على الحقيقة دون أن ألوى عنقها لتستجيب للتحامل أو الكراهية ولكنى أيضا سأكشفها بأوضح ما أستطيع» .[٥٨] وقد نلمح هنا إشارة إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الباحث والحقيقة ، فكأنها تستخفى عليه ، أما هو فإنه يكشف سرها ، حرصاً منه عليها . والحريص على الحقيقة منصف واضح وصريح ، لا يحابى حتى الأصدقاء . أما الإنصاف فقد رأينا مثلا عليه فى الموقف من محمد على . «وفى كتاب» حياتى فى الشعر «مثل عليه آخر ، حين فرح **صلاح عبد الصبور الصبور بقراءة كتاب أنصف** «**نيتشه**» من تهمة العدمية والنازية[٥٩] وأما الوضوح فإن صلاح عبد الصبور يطلبه فى «**حتى نقهر الموت**» من المؤرخ الأدبى وهو بسبيل الكتابة عن الشعراء ، بحيث لا يسقط شيئا من حياتهم ، سواء فى ذلك ما بدا سلبيا أو إيجابيا[٦٠] وأخيرا فإن الصراحة هى مما مارسه **صلاح عبد الصبور** مرات ومرات ، وهو بسبيل الحديث عن **طه حسين** أو **عرابى** أو **سعد زغلول** أو **محمد عبده** ، أو عن ذاته هو نفسه . يقول : «أظننى أجاوز الحقيقة كثيرا إذا قلت إنى عرفت كل ذلك (يشير إلى المذاهب الأدبية الغربية والشعراء الغربيين الكبار) عن قرب ، بل لعلى لم أعرف شيئا منه عن قرب ، فقد كانت معرفتى بهذه الأراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة»[٦١] .

وحب الحقيقة على مستوى البحث يقضى إلى الموضوعية وقرينتها الروح النقدية . وهنا نجد **صلاح عبد الصبور** دائب السعى لتفسير الأفكار والمواقف ، يدعو إلى أن تكون «المناقشة المنطقية الهادئة[٦٢] وليس الهجوم اللاذع ، سبيل الحوار ، ويسعى للتمييز بين المختلطات (وانظر مثلا فى تمييزه بين السلفى والمحافظ[٦٣] ، وبين الأديب الكبير والأديب التاريخى[٦٤] ، وبين التشكيل فى القصيدة ومعمارها[٦٥] ؛ ويحذر من عدد من مهاوى البحث ، أهمها آفتان «**شرقيتان**» هما التحرج والتأثم ، ىوتغليب الحياء على الصراحة ، وتغليب المثال على الواقع ، والتهرب من الحقائق والحماسة التى تصرف عن النظر فى النواقص[٦٦]

ومن كان هذا دأبه اتسمت أحكامه بالاتزان فى العادة . وليس عليك إلا أن تنظر إلى تقييمه لدعاة «**التيار الإصلاحى**» وحزب الأمة على الخصوص : «إن أسوأ ما فى التوسط أنه يقود إلى التنازل والتنازل يقود إلى المساومة ، ثم تعمى بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور .

وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية المختلفة داعية إلى التوسط . وكانت أجنحتها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم منهجا من أجنحتها السياسية ، فلأجنحتها السياسية أخطاؤها التى تصل إلى حد الانحدار الوطنى ، ولكن أجنحتها الفكرية قد خاضت كثيرا من المعارك الموفقة ، التى أسهمت فى تقدم الوطن ...»[٦٧]

إن إيثار الحقيقة يفضى ـ كذلك ـ إلى الجسارة ، فالقابض على الحقيقة لا يعرف النكوص . وما أصدق قول **صلاح عبد الصبور** عن **طه حسين** (وهو قول يصدق عليه هو نفسه) لقد أقدم على دراسة هذا الأدب بجرأة لا يشوبها القحة والتهوين ، وبمحبة لا يشوبها الاستخذاء .[٦٨] وتتجلى جسارة **صلاح عبد الصبور** أوضح ما تتجلى ـ فى رأينا ـ فى إعادة تقييمه لكثير من الشخصيات التى تناولها بالفحص ، حين بدت سمات تلك الشخصيات كأنها قد استقرت فى الأذهان على نحو أو آخر سلباً أو إيجابا ، سواء أكان يميل إلى تلك الشخصيات أو يزور عنها . فهو يأخذ مثلا ـ على **رفاعة الطهطاوى** (بغير حق فيما يبدو) أنه تبنى الدعوة إلى العامية[٦٩] ، ويأخذ على **عرابى** تراجعاً عن الموقف الوطنى بعد عودته من منفاه وامتداحه للاحتلال البريطانى[٧٠] ، ويشير إلى قمع **سعد زغلول** وهو رئيس للوزارة للاضطرابات العمالية ، وإلى انصرافه عن القضية الاجتماعية[٧١] ، ويعلى من شأن **عبد الله النديم** ، ويجعل منه أحد القادة الفعليين للثورة العرابية[٧٢] ، ويسخر سخرية هادئة من **على مبارك**[٧٣] ، ويهاجم فى قوة بعض اتجاهات **محمد عبده**[٧٤]

ولكن ربما كانت أدل صورة على جسارة **صلاح عبد الصبور** وعلى صدق بصيرته معا هى ما تمثل فى موقفه النقدى من **جمال الدين الأفغانى** . فقد كان مستقراً فى الأذهان ـ ومازال ـ أن هذا الرجل هو أقرب ما يكون إلى مرتبة الثوار الأنقياء الأطهار المخلصين ، بل حاول بعضهم رفعه إلى ما يقرب من مرتبة الأنبياء . وإذا راجعت ما كتب عنه لم تجد إلا مديحا وانبهارا ، وإذا حاولت الرجوع إلى أصول أولى عن سيرته أو أفكاره وجدت غموضا وتناقضاً . هذا إذا تيسر لك ذلك ، وما نظنه يسيرا أو ممكناً للمثقف فى البلاد الناطقة بالعربية ، لأن أتباع الأفغانى نجحوا فى وضع شخصه فى ضبابة سميكة حين أرادوها ضبابة نورانية . لهذا فإننا لا نظن أن **صلاح عبد الصبور** قد رجع إلى المصادر الأولى حول الأفغانى ، ولا نظنه تعدى فى قراءاته ما كتبه الأتباع الخاضعون[٧٥] ومع ذلك فما أصدق بصيرته وما أصح روحه النقدية حين أدرك من خلال الضباب بعضا من مواطن التناقض والضعف الذى نرجو أن تكشف عنه دراسات نقدية قريبة .

ولعل أهم ما استكشفه **صلاح عبد الصبور** بشأن الأفغانى هو كذب الادعاءات التى روج لها الخاضعون السذج من أن هذا الرجل الغريب هو واهب مصر روحها الثورية ، ومحرك تقدمها العلمى والأدبى . يقول **صلاح عبد الصبور** «لقد أعطى الأفغانى مصر ، وأعطته مصر» ويقول : «جاء **جمال الدين الأفغانى** إلى مصر وهو يحمل بضعة أفكار ، وغادرها وقد أضاف إلى فكره أفكاراً جديدة واتضحت فى

نفسه أفكاره الأولى فأصبحت أكثر عمقا ورسوخاً وثراءً . وكان ذلك كله ثمرة للقائه مع المفكرين المصريين أولا . ومع الواقع المصرى خلال الأعوام الثمانية التى عاشها فى مصر بعد ذلك » . وهكذا فإن فضل مصر عليه عظيم . لأن « هذا اللقاء هو الذى جلا الوجه المستنير للشيخ **جمال الدين الأفغانى** »[٧٦] .

وهنا نضع أيدينا على الكشف المهم الثانى **لصلاح عبد الصبور** : أن هناك وجها مستنيرا **لجمال الدين الأفغانى** ووجها آخر أقل استنارة . فصحيح أنه دعا طوال حياته إلى الثورة الإسلامية الشاملة للوقوف فى وجه الاستعمار الأوروبى الزاحف ولكنه صحيح أيضا أنه رأى أن يكون ذلك فى ظل الخلافة العثمانية . وأنه كان يظن حينا أن المشكلة الشرقية مشكلة دينية . وحينا آخر أنها مشكلة سياسية أو مشكلة حضارة . وأنه كان يمتدح الاشتراكية فى سطر ويهاجمها فى سطور[٧٧] . وها هى ذى الخلاصة التى توصلت إليها بصيرة **صلاح عبد الصبور** : إن موقف جمال الدين الأفغانى بإزاء الفكر الغربى وفلسفته وبإزاء العلم والاشتراكية . (هو موقف سلفى شديد المحافظة »[٧٨] . ومع ذلك فإن هذا المتأمل النبيل الحريص على النزاهة الفكرية يستطرد على الفور ليقول : « ولعل له فى ذلك بعض الحق . فنحن نعلم أن الغرب لم يؤثر فى الشرق بعلمه وحضارته فحسب . بل باستعماره واقتصاده المتقدم . وكثيرا ما اختلط الوجهان فى نظر أبناء الشرق . فأنكروا الغرب جملة . وكل ما يأتى منه »[٧٩] .

ولا نخال أننا فى هذا القسم عن المنهج عند **صلاح عبد الصبور** قد استغرقنا سائر الموضوعات المتصلة به . فلا يزال هناك كثير من الظواهر التى تستحق التوقف عندها . ومنها مثلا سخريته . ومنها كيفية ظهور الشاعر أحيانا مطلاً من فوق أكتاف مؤرخ الأفكار فيه . وغير ذلك مما لا نستطيع الخوض فيه فى هذا المقام .

وبعد فقد حاولت الصفحات السابقة جلاء بعض مواقف صلاح عبد الصبور من الفكر المصرى الحديث رأيا ومنهجا . ولا شك أن الموقف الفكرى لصلاح عبد الصبور نفسه يستحق أن يكون موضوعا لدراسة أخرى مستقلة . تكشف اختيارات هذا الضمير النبيل . شاعراً ومفكراً معاً . حيث ترك لنا الخيط الهادى : « **أعظم الفضائل عندى هى الصدق والحرية والعدالة . وأخبث الرذائل هى الكذب والطغيان والظلم** . » ـ « **إن شعرى يوجه عام ، هو وثيقة تمجيد لهذه القيم . وتنديد بأضدادها . لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكينى معا** . »[٨٠] .

هوامش :

(١) راجع التمييز الطريف بين الأسئلة الساكنة والأسئلة المتحركة فى « قصة الضمير المصرى الحديث » (١٩٧٢) كتاب الإذاعة والتليفزيون . ص ٢٨ ونشير هنا إلى أننا سنذكر عند أول رجوع إلى مرجع ما سنة طبعته الأولى ونوع الطبعة التى رجعنا إليها . ثم تذكره بعد ذلك بعنوانه وحسب .

(٢) يقول صلاح عبد الصبور فى شهادة شباب جيله فى الأربعينيات : « تشعبت أمامنا الاتجاهات . وعاد البعض إلى سيرة السلف الصالح . بضمائر لم تنفتح لاتجاهات العصر وأهدافه ... وتعلق البعض بأوربا فى مظاهر حضارتها المتقدمة وعلمها التطبيقى وديمقراطيتها التقليدية . وتعلق البعض بالمذاهب الجديدة الوافدة . دون تمعن أو تمحيص . وإنما أعجبتهم منها الصورة البعيدة بخطوطها الواسعة . وهم يستقون معرفتهم بها من مصدر واحد . ونبع واحد . وتمزقت وحدة الأمة . وتمزق صفاء نفس هذه الشبيبة الجديدة . وتشعبت الاتجاهات » .

(« أفكار قومية » ١٩٦٠ . الطبعة الأولى . ص ٧ ـ ٨) .

(٣) « حياتى فى الشعر » (١٩٦٩) . المجلد الثالث من الأعمال الكاملة . ص ١٨٥ .

(٤) أنظر مثلا « قصة الضمير » . ص ١١ ـ ١٢ وغيرها .

(٥) « حياتى فى الشعر » ص ٢٠٣ .

(٦) أنظر « قصة الضمير » . ص ٦ ـ ٧ .

(٧) « حياتى فى الشعر » ص ٦ ـ ٨ .

(٨) « ماذا يبقى منهم للتاريخ » (١٩٦١) . الطبعة الأولى . ص ٧ .

(٩) « حياتى فى الشعر » . ص ١٢٦ . وراجع أيضا ص ١٣٣ .

(١٠) « حتى نقهر الموت » (١٩٦٦) . الطبعة الأولى . ص ١٧ .

(١١) « حياتى فى الشعر » . ص ١٣٥ .

(١٢) نفس المصدر . ص ١٣٨ .

(١٢) نفس الموضوع .

(١٤) نفس المصدر . ص ٢١٩ ـ ٢٢٠ .

(١٥) قصة الضمير ص ٢٨ .

(١٦) نفس المصدر . ص ٥ . وراجع حياتى فى الشعر . ص ١٥٩ .

(١٧) نفسه . ص ٦ ـ ٧ .

(١٨) أفكار قومية . ص ١٣ .

(١٩) نفس المصدر . ص ١١ .

(٢٠) حياتى فى الشعر . ص ٦٩ .

(٢١) نفس المصدر . ص ١٣٧ .

(٢٢) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ١٣١ .

(٢٣) قصة الضمير . ص ١٢ .

(٢٤) نفس المصدر . ص ٢٥ . ٧٥ . ٨١ .

(٢٥) أفكار قومية . ص ١٦ .

(٢٦) نفس المصدر . ص ١٨ .

(٢٧) نفس المصدر . ص ٣٠ .

(٢٨) نفس المكان .

(٢٩) قصة الضمير . ص ٧٥ .

(٣٠) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٢٨ .

(٣١) أفكار قومية . ص ١٥ .

(٣٢) حتى نقهر الموت . ص ٦ .

(٣٣) نفس المرجع . ص ٦٣ .

(٣٤) قصة الضمير . ص ١٢ .

(٣٥) نفس المرجع . ص ١٣ .

(٣٦) نفسه . ص ١٢ ـ ١٣ .

(٣٧) نفسه . ص ٧٥ .

(٣٨) نفسه . ص ٩١ .

(٣٩) أنظر مثلا حياتى فى الشعر . ص ٢٠١ . ١٤٥ . حتى نقهر الموت . ص ٧ ، ٨ ، ١٧ ، ٢١ .

(٤٠) قصة الضمير . ص ١٦٤ .

(٤١) نفسه . ص ٦ ـ ٧ . وهو هنا يدافع عن دور « الصفوة » فى المجتمع . ص ٨ ـ ٩ .

(٤٢) نفسه ص ٥٩ .

(٤٣) نفسه . ص ٢٥ .

(٤٤) نفسه . ص ٧٩ ـ ٨٠ .

(٤٥) نفسه . ص ١٢ .
(٤٦) حياتى فى الشعر . ص ٨ .
(٤٧) قصة الضمير . ص ١٩ ـ ٢٢ .
(٤٨) نفس المصدر . ص ٣١ ـ ٣٢ . وراجع ص ٢٢ ومبا نص أكثر إنصافا .
(٤٩) نفسه . ص ١٦٨ . وراجع ص ١٥٧ .
(٥٠) حتى نقهر الموت . ص ٦٣ .
(٥١) نفس المصدر . ص ١٨ .
(٥٢) نفسه . ص ٩٨ ـ ٩٩ .
(٥٣) قصة الضمير . ص ٢٩ .
(٥٤) نفس المصدر . ص ٦٨ .
(٥٥) نفسه . ص ١٢٧ ـ ١٢٨ .
(٥٦) نفسه . ص ١٢٢ .
(٥٧) نفسه . ص ٨ . وراجع ص ٢٣ حيث يتحدث عن «الخوف الصادق» .
(٥٨) حتى نقهر الموت . ص ٩٨ .
(٥٩) حياتى فى الشعر . ص ٧٣ .
(٦٠) حتى نقهر الموت . ص ٦٩ . وراجع ص ٧٥ .
(٦١) حياتى فى الشعر . ص ٩١ .
(٦٢) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٦٢ .
(٦٣) حتى نقهر الموت . ص ١٨ .
(٦٤) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٨ ـ ٩ .
(٦٥) حياتى فى الشعر . ص ٣٧ .
(٦٦) حتى نقهر الموت . على التوالى : ص ٧٦ . ٩٨ . ١٨٠ .
(٦٧) قصة الضمير . ص ١٣١ .
(٦٨) ماذا يبقى منهم للتاريخ . ص ٣١ .
(٦٩) قصة الضمير . ص ١٦٦ .
(٧٠) نفس المرجع . ص ٨٦ ـ ٨٧ .
(٧١) نفسه . ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .
(٧٢) نفسه . ص ٨٧ ـ ١١٩ .
(٧٣) نفسه . ص ٧٥ .
(٧٤) نفسه . ص ٦٠ . ٦٨ . ٧٥ ـ ٧٦ . ٨٥ . ٨٦ . ٩١ . ٩٨ . ١٢٦ .
(٧٥) لابد أن نشير إلى أن هذا الفصل فى قصة الضمير يحتوى على معلومات كثيرة عبر دقيقة بل خاطئة أحيانا حول الأفغانى .
(٧٦) قصة الضمير . ٦١ ـ ٦٢ . ٦٦ .
(٧٧) أنظر المرجع السابق . ص ٦٣ . ٧٤ بصفة عامة .
(٧٨) المرجع السابق . ص ٦٤ . وقد توصل صلاح عبد الصبور بصدق بصيرته إلى هذه النتيجة التى وصل إليها بحث امتد سنين طويلة (أنظر لكاتب هذه السطور : «العدالة والحرية فى فجر النهضة الحديثة . سلسلة عالم المعرفة . الكويت . ١٩٨٠ . ص ٢٣٦ ـ ٢٣٨ . ٢٧٤ ـ ٢٧٦) .
(٧٩) قصة الضمير . ص ٦٤ .
(٨٠) حياتى فى الشعر . على التوالى . ص ١٦١ . ١٦٤ .

صلاح عبد الصبور

و

بناء الثقافة

□ اعتدال عثمان

إننا لا نستطيع أن نتعرف على فكر شاعر كبير تعرفا وثيقا وتاما دون مراجعة عطائه النثرى الكامل باعتباره وحدة متماسكة الأجزاء ومتلاحمة الفصول ، وضلعا متمما لزوايا رؤيته الإبداعية المتمثلة فى شعره وأعماله الدرامية . إن ما يكتبه الشاعر نثرا يمثل ، فى واقع الأمر ، قاعدة الجبل الذى كثيرا ما تحتجب ذراه وراء أقنعة الشاعر فتوحى وتلمح وتضمن ما تكشفه طبيعة النثر الواضحة الصريحة وما يحتمله من تقرير وتحديد .

وأعمال عبد الصبور النثرية تمتد عبر مساحة زمنية تبلغ عشرين عاما ، وتشغل ثلاثة عشر كتابا ، تتنوع محتوياتها بين السيرة الشعرية الذاتية والدراسات النقدية والخواطر والانطباعات المتعلقة بالشعر والمسرح والرواية العربية والعالمية ، كما تتضمن نظرات فى تاريخ مصر السياسى والأدبى الحديث .

إن اهتمامات عبد الصبور فى كتاباته النثرية تعكس تميزه بالقياس إلى موقفين حضاريين أحدهما يتسم «بالجمود والسكون» وندرة روح المغامرة الفكرية والفنية ، والآخر ينم عن روح «المفارقة» ، التى تتجلى فى الولع بالرحلة فى داخل الذات ، وفى المكان والزمان والأفكار ، وفى احتواء العوالم المكتشفة ومجاوزتها إلى عوالم جديدة[١] .

إن الولع بالرحلة إلى شطآن المعرفة القاصية ، والاحتراق بنور الحقيقة ونارها ، موقف متكرر فى شعر **صلاح عبد الصبور** ، يواصل إلحاحه على وجدان الشاعر فى آخر قصائده المنشورة ، فنجده «يبحر فى عرقه ودماه . ويرسى بشط الزمان البعيد القديم إلى حيث «**كل شئ تجلى له وتكشف**»[٢] . أما رحلة عبد الصبور فى كتاباته النثرية فيحدوها هدف محدد هو إرساء تقاليد ثقافية جديدة تسهم فى تشكيل وجدان الإنسان المصرى وتصنع حساسيته المعاصرة . وأخذ رحلة عبد الصبور ثلاثة إتجاهات رئيسية ، يتمثل أولها فى محاولة تقويم الواقع الثقافى فى مصر من خلال عملية نفى وإثبات لمجموعات بعينها من القيم الفنية والفكرية ، ويتوجه ثانيها نحو تأصيل القيم الباقية فى تراثنا العربى ، ويرمى ثالثها إلى الإلحاح على استنبات قيم من التراث العالمى والفكر المعاصر ، تصلح للنماء فى بيئتنا الثقافية .

ولقد أسهمت شخصيات سياسية وأدبية كثيرة فى صنع وعى المثقف المصرى ؛ ولكن نظرة عبد الصبور الشاملة تعنى الإحاطة بحياة هؤلاء الرواد واستخلاص الملمح الأساسى فى تكوينهم . لقد وهبوا جميعا ، برغم اختلاف الأهواء والمشارب وتنوع المنطلق ، أرواحا لا تألف السكون ولكنها تسعى إلى مجاوزة الواقع وخلق واقع جديد . إن الرغبة فى المجاوزة دفعت **الطهطاوى** ـ «**المندهش الأعظم**» ـ إلى أن ينقل دهشته إلى أبناء مصر ويترجمها جهدا دؤوبا على طريق المعرفة والتقدم ، لا يهن ولا يكف إلا بانطواء صفحة الحياة ذاتها . وهى نفس النزعة التى جعلت **طه حسين** يحدث تغيرا جوهريا فى تاريخ الأدب العربى عندما استعان بمناهج جديدة فى النظر إلى التراث القديم ، وأدت **بالعقاد** إلى أن ينبه الأذهان إلى مفاهيم ومقاييس حديثة فى مجالى الشعر والنقد ، وقادت الحكيم إلى التأثير فى الوجدان العربى بفهمه لدور الفنان ، وبفلسفته التوفيقية بين الشرق والغرب ؛ ووجهت **المازنى** إلى الإسهام فى تطوير اللغة العربية المعاصرة ، مستعينا بما وهب من حس لغوى فائق . وهى أيضا النزعة التى أملت على **شوقى** أن يلج ميدان المسرح الشعرى ، فيظل له فضل الريادة ، وتطويع اللغة الفصحى للحوار المنظوم .

لقد كان **عبد الصبور** يطمح إلى خلق بيئة ثقافية صالحة لتلقى وحيه ، وقابلة ـ فى نفس الوقت ـ للتطور ومجاوزة إسهام جيله وجيل الرواد من قبله . وإذا كان جيل **طه حسين والعقاد** قد جمع بين المعرفة العميقة بالتراث العربى ، والاتصال بمنابع المعرفة فى الغرب اتصالا وثيقا ، إلى جانب الوعى التلقائى بطبيعة المرحلة الحضارية التى تجتازها بلاده ، ونجح فى العثور على صيغة تجمع بين الثقافة التقليدية والثقافة الأوروبية فى القرن التاسع عشر ، وتحتفظ فى نفس الوقت بخصائصها الذاتية ، فكانت الجسر الذى عبرت عليه الحياة الأدبية نحو التصور الجديد للأدب والحياة ، وجاوزت به تصور القرون الوسطى وعصور التخلف ـ إذا كان جيل الرواد قد استطاع أن يصل إلى هذا التوازن الدقيق بفضل تكوينه فإن أدب الشباب ـ عدا بعض أشجاره الباسقة ـ يعكس نزعات ولوعه بالتجديد فى الشكل والأسلوب والأدوات الفنية ، دون أن ينبع هذا التجديد من ضرورة فنية ، أو يكون معبرا عن وجهة نظر فى الكون والإنسان . ويرجع الانفصام بين الرؤية المسطحة والشكل المركب إلى الفقر اللغوى والتعجل والتأثر السريع بشذرات متفرقة من الاتجاهات الحديثة ، دون تحديد متأن لانتماء الأديب الفنى والفكرى ، أو أبوته الفنية كما يسميها عبد الصبور[٣] .

إننا إذ نقترب من تصور عبد الصبور لثقافة الأديب وتكوينه الفكرى ، ودور الفنان ، وبخاصة الشاعر ، فإننا نكون قد لمسنا بؤرة الإشعاع فى كتاباته . إن طموح الفنان إلى مجاوزة واقعه لا يعنى الانفصال عنه ، بل يعنى الكشف عن أوجه النقص فيه وسبل تخطيها . ولن يتحقق هذا إلا إذا كان للفنان رؤيته الخاصة للعالم . ويلتقى الشاعر بالفلاسفة والأنبياء فى رؤيتهم الشاملة ، ولكنه لابد أن يجمع بين تلك الرؤية و« **القدرة على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات** » ، بحيث يعيد اكتشاف الحياة ويخلقها خلقا جديدا . والشاعر فى مراحل الإبداع لا يصبح جزءا من العالم ولكنه « **معادل له ، وهو لا يفنى فيه ولكنه يقف إزاءه** » . والشاعر يستطيع أن يعيش إزاء عصره إذا تمكن من أن تكون « **علاقته بنفسه أكثر وثوقا وحميمة من علاقته بالعالم** »[٤] .

ويتوقف عبد الصبور عند التجارب الشعرية التى تقترب من هذا الفهم ويجد فى **إيليا أبو ماضى** صوتا شعريا متميزا ، جمع بين الغنائية ونزعة التأمل فى ذاته ، وقادته هذه النزعة إلى تجاوز الأعراض النسبية سعيا وراء الجوهر المطلق . وليس ذلك الجوهر سوى الحقيقة الكلية الكامنة فى نفس الإنسان أو عقله ، التى تتكشف له أسرارها إذا ما استبطن ذاته وتأملها . لقد استطاع أبو ماضى أن يكون أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ، كما استطاع أن يصل إلى القلب عن طريق العقل ، ويصطنع فى شعره لهجة حميمة وبساطة عميقة كانت حلقة وصل بين ذلك الشعر وبين الأجيال[٥] .

وعلى حين حققت تجربة **أبو ماضى** استمراريتها فى أصوات شعرية جديدة ، انطلقت بها إلى آفاق أكثر رحابة ، تراجع صوت **على محمود طه** ، على الرغم من أنه بهر عبد الصبور فى مطلع حياته ، وكان أثيرا لديه . لقد تميز شعر طه باتساع عالمه الشعرى ، وتعدد اهتماماته ، دون أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم زاوية محددة موحدة ؛ ولم يستطع أن يتخطى مفهوم الشاعر القديم ، الذى ينظم فى شتى فنون القول معبرا عما فى نفوس الناس لا عما فى نفسه وذاته ، وظل شعره يمثل ظاهرة منفردة تتغنى بالمحاسن الأنثوية ، وتصف اللذة ، **دون تعمق أو نفاذ فى النظرة** . بحيث تصبح اللذة مذهبا وفلسفة فى الحياة ، تتلاقى مع فلسفات أخرى ، وتصنع تيارا حضاريا له جذوره وامتداده فى تربة المجتمع[٦] .

إن إدراك عبد الصبور لتغير مدلول الشعر الحديث قاده إلى رحلة أخرى فى أغوار التراث بحثا عن جذوره الحضارية ، فانقطع خلال عامى ١٩٦٤ و١٩٦٥ للإحاطة الشاملة بالتراث الشعرى العربى ، وعكف على قراءته قراءة تاريخية مرتبة[٧] ، قدم على إثرها كتابه « **قراءة جديدة لشعرنا القديم** » . والقراءة الجديدة ليست إلا كشفا عن القيم الباقية من الموروث الأدبى ، والصالحة ـ فى نفس الوقت ـ للاندماج مع المفاهيم العصرية ، بحيث يتم بهذا الاندماج مزاوجة فنية وفكرية ، يخرج من أعطافها الأدب العربى المعاصر .

وتتمثل أولى القيم الباقية التى يهتدى إليها **صلاح عبد الصبور** فى التراث الشعرى العربى ، فى ميل الشاعر القديم إلى التأمل الميتافيزيقى والطموح إلى اجتلاء أسرار ما وراء الحياة . وقد شاع فى هذا اللون من الشعر نغمة التزهيد فى الدنيا ؛ وهى النغمة التى بلغت قمتها الأولى فى شعر **أبى العتاهية** ، ووصلت إلى ذروتها عند **أبى العلاء** . وإذا كان شعر التزهيد فى الحياة يتناول فكرة واحدة هى التذكير بالموت بوصفة ظاهرة إنسانية واقعة لا ريب فيها ، فإن شعر « ميتافيزيقا الموت » يمثل وجها من وجوه التعبير فى هذا المجال ، ظهر فيه تفرد الشاعر وإحساسه الخاص الذى يختلف عن غيره من الشعراء . فالموت عند **طرفة بن العبد** ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، ومثوى الإنسان الحقيقى ـ فيما يقول **الأفوه الأودى** ـ هو القبر وليس ما يسكنه فى حياته ، بل إن العالم بأسره يتحول إلى حد كبير يضم رفات أحباء الشاعر المفارقين للحياة ، كما يقول **متمم بن نويرة** ، فى حين يتهم **أبو دؤاد الأيادى** الموت بالجنون إذ يلتهم الناس ولا يبقى منهم سوى بقية فاسدة . وكذلك تصدر عن شاعر آخر هو **كعب بن سعد الغنوى** صيحة ملتاعة فى قوله « **لقد أفسد الموت الحياة** » . وأيضا فإن **أبا نواس** يصل إلى بعض حقائق الوجود فى قوله :

ما ارتد طرف امرئ بلذته
إلا وشىء يموت فى جسده

لقد هدته ألمعيته النافذة إلى أن خلايا الجسم البشرى فى حالة موت وحياة متصلين ؛ فهو يشهد موته فى حياته . ويقدم **ابن الرومى** ، فى بائيته المعروفة ، رؤية متكاملة للكون ، يتضاءل أمامها الإنسان فزعا مسلوب الحول والطول . ويظهر عند **أبى الطيب المتنبى** لون من التأمل الميتافيزيقى الجامح فى الحياة والموت ؛ فلقد أفسدت آفة الانقضاء متعة الحياة ، والموت ليس سوى ضرب من الغيلة ، يستل الحياة كما ينفذ السيف إلى الحشا أو يتسلل اللص إلى موطن الروح الخبئ . ويتجلى فى شعر **أبى العلاء المعرى** انشغاله بقضايا الحياة والموت فى مستوياتها .

الشاملة ، وبخاصة فى ديوانه «**لزوم ما يلزم**» . وكذلك فى كتابه النثرى «**الفصول والغايات**» .

أما القيمة الثانية الباقية فى الشعر العربى فهى قدرة الشاعر على أن يلمس أخفى ما فى الطبيعة وأدقه ، وهو فى الوقت ذاته جوهره وروحها ؛ ذلك هو عنصر الحركة . فالطبيعة ليست ثباتا مطلقا ، وإنما هى فى حركة وتغير دائمين ، وهذا التغير هو دليل النماء والحياة . وتبدو هذه الحركة فى أتم عنفوانها فى معلقة **امرئ القيس** . كذلك استطاع الشاعر العربى أن يقيم حوارا بينه وبين عناصر الطبيعة ، كما يظهر فى شعر **أوس بن حجر** أو **عبيد بن الأبرص** وغيرهما ؛ فيتحدث الشاعر إلى الريح ، أو يلملم السحاب ، أو يدفعه عن وجه الأرض ، أو يستغيث الشاعر – كما فعل **أبو تمام** – بالسحابة فتهطل استجابة له . ويزداد اقتراب الشاعر من الطبيعة وعناصرها فيمزج بينها وبين عاطفته ، ويخلع عليها حالته النفسية . ولا يكتفى الشعراء – وبخاصة **أبا تمام والبحترى وابن الرومى** – بهذا الاقتراب الحميم ، ولكنهم يبثون الحياة البشرية فى الطبيعة ، ويجعلون لها إرادة بشرية مريدة وفاعلة .

وإذا كان الشاعر العربى قد استطاع أن يقيم حوارا مع عناصر الطبيعة فإنه يكشف كذلك عن قدرته على أن يعقد صلات وثيقة مع الكائنات الحية الأخرى . وتبرز فى الشعر العربى ، إلى جانب صورة الناقة والمهاة والغزال والقطا ، تلك العلاقة الندية بين الشاعر والذئب كما تظهر فى شعر **امرئ القيس والمرقش الأكبر والفرزدق** . فالذئب يواجه الإنسان مواجهة الفارس للفارس ، يصاحبه ويشاركه متاعب الحياة . ويصل الشاعر أحيانا – كما فعل **البحترى** فى قصيدته فى الذئب – إلى توحد تام بين وجدانه ووجدان غريمه الوحشى ؛ فكلاهما يطلب نجاته بموت الآخر . ويصور البحترى فى هذه القصيدة حركة نفسية دافقة ، تحتشد بالتآلف والتضاد بين انفعال الشاعر وانفعال الذئب ، كما تصور لحظات القوة والوهن التى اعترت كليهما قبل الانقضاض الأخير .

ويمثل شعر الحب وجها من أوجه نظرة الشاعر إلى الحياة ، كما يعكس مؤثرات ثقافية ونفسية وبيئية كثيرة . وتتعايش فى الأدب العربى الجاهلى نظرتان إلى المرأة ؛ نظرة حسية تتحرى نموذجا واحدا للجمال الأنثوى البض الفاره ، الذى يطلب كما تطلب غيره من المغانم ومن ألوان السيطرة الاجتماعية والتميز الشخصى . وأما النظرة الأخرى فإنها تحل المرأة محلا عاليا ، فتوشك أن تكون روح الحياة وجوهرها . وتتجلى هذه النظرة فى الشعر العذرى فى بداية العصر الأموى . غير أن الشعر الجاهلى يسجل إلتفات بعض الشعراء إلى الحب الروحى ؛ وتظهر هذه النزعة فى شعر **المرقش الأكبر ، والمرقش الأصغر ، والمخبل السعدى وغيرهم** . ومن أهم القيم الباقية فى الشعر العذرى ظهور ملامح رومانسية كثيرة ، شكلت رافدا أصيلا للاتجاه الرومانسى فى الشعر العربى الحديث ، من بينها المزج بين الحب والموت ، والولع بالوحدة والانفراد .

ويحتفظ الشعر العربى بقيمة أخرى مهمة هى القدرة على الوصول فى بعض نماذجه ، وبخاصة فى شعر **أبى نواس والمنخل اليشكرى** ، إلى حس فكاهى راق ، يمتزج فيه اتساع نفس القائل وذكاؤه وموهبته وقدرته على استخراج المفارقة أو التناقض من المواقف الحياتية المتكررة[8] .

إن ميلاد الشاعر من رحم التراث ، حاملا خصائص الموروث مندمجة بتكوينه الخاص ومزاجه العصرى ، ظاهرة متكررة فى تاريخنا الأدبى ، تمتد من «**ديوان الحماسة**» لأبى تمام حتى «**ديوان الشعر العربى**» لأدونيس . وإذا كان عبد الصبور قد سعى إلى تحديد انتمائه الشعرى ، فإننا نجد **أبا العلاء المعرى** يحتل عنده المكانة الأعلى فى عالم الشعر العربى القديم . لقد أدرك روح الشاعر الضرير ، وبخاصة فى لزومياته ، ذلك الحزن الهادئ الممتد فمال به عن ظل المتنبى ، وعكف على نفسه يتأملها ، ويستمد من ثرائها اللغوى والثقافى ، ويمعن فى التأمل حتى تنكشف له تلك الذات فينكشف لذهنه كثير من حقائق الحياة[9] .

إن صوت **أبى العلاء** يتناغم مع مفهوم عبد الصبور لعملية الإبداع ، ويتآلف مع منحى أصيل فى تراثنا العربى ، هو التجربة الصوفية من حيث اتخاذها استبطان الذات سبيلا يحقق الوصول إلى المعرفة الحدسية . ولا تقتصر الوشائج التى تربط التجربة الفنية بتجليات الصوفية على التلاقى فى المنطلق والغاية ، بل إن الشاعر يستمد من ثراء القاموس الصوفى ، وتعدد دلالات الألفاظ ، وتمييزها الدقيق بين مختلف أحوال الذهن والنفس ، ما يعينه على تفسير كثير من ظواهر العملية الإبداعية خلال مراحلها المتعددة .

ويستخدم المتصوفة المسلمون عدة مصطلحات للتعبير عما يطرأ على الذهن من أفكار تترجم بلغة الفن إلى الوحى أو الإلهام أو الحدس ، فيطلقون مصطلح اللوامع[10] على الخواطر السريعة التى تنبع من حيث لا يدرى الإنسان ، وتحيا فى مسار عقله الواعى ، ولا ينتجها كد الذهن بقدر ما ينتجها حال الصفاء العقلى ؛ والطوالع وهى أيضا خواطر سريعة ولكنها أدوم مكثا من سابقتها ، وإن تعرضت إلى خطر الأفول . أما الوارد فهو ما يرد على القلب بعد البادى الذى يبده القلب ويفجؤه فيخرج به عن مساره إلى مسار جديد . فالوارد إذن وثبة وجدانية عالية . وما الفن العظيم سوى وثبات وجدانية استطاعت اقتناص حقائق الوجود . والوارد يختلف عن دلالة الحدس البرجسونى الذى هو نوع من الفطنة الثاقبة ، أو هو قمة شبه عقلية لنشاط عقلى . ومن خصائص الوارد بقاء أثره ، وضرورة أن يتبعه فعل . وعندما يرد الوارد على وجدان الفنان فإنه يعكف على ذاته يتأملها ، فتتم عملية الانسلاخ عن الذات ، وتتشخص الذات المنظور إليها كى تلقى فيها الذات الناظرة عيونها وتتخير منها عناصرها من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والموجودات كافة ، وتؤلف بينها ، متخذة من اللغة ورموز الكلام مادة للتعبير .

إن استواء العمل الفنى خلقا جديدا له كيانه الخاص أشبه ما يكون برحلة مضنية على طريق قلق ، يعبر عنها الصوفى بمصطلح التلوين والتمكين . ويوصف صاحب الرحلة بأنه يرتقى «من حال إلى حال» . أما فى الفن فإن الفنان يجاهد كى يعود إلى الحال التى أوحت إليه الوارد الأول ؛ فهناك منبع فى مكان ما يحاول الفنان أن يتصيده ويتصل به ،

فيرحل فى إثره . وينفصل الفنان عن ذاته . خلال تلك الرحلة المضنية ، وتنفصل الذات عن نفسها لتعيها وتعيد عرضها على مرآتها . ورحلة الشاعر أو الفنان إلى المعنى قد يصيبها التوفيق فى السيطرة على العمل وإحكامه فنيا . غير أنه قد يعتريها الإخفاق مثلما يخفق بعض الصوفية فى الوصول إلى مرحلة التلوين والتمكين .

والصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة ، وأن غايتها هو الظفر بالنفس ، إذ تتمكن من الاتصال بالحقيقة العليا أو النور الكلى . إن هذه الغاية هى أيضا غاية العمل الفنى . إذ أن الظفر بالنفس لا يخرج عما عناه أرسطو فى حديثه عن المحاكاة والتطهير ؛ فمحاكاة المبدع للطبيعة ليست تقليدا لها بل تشكيلا أو تركيبا جديدا لعناصرها ، تتدخل فيه موهبة الفنان الذى يتحرى الصدق الفنى والحقيقة الفنية . وهو إذ يترك طابعه الخاص على العمل الفنى يحقق ذاته ، وفى هذا التحقق ظفره الكبير بتلك الذات . وكذلك فإن متلقى العمل الفنى ، فضلا عن أنه يكتسب لذة عقلية ، يقع على معانى الأشياء فتثير فى نفسه مشاعر الخوف والرحمة فيتطهر منها . والتطهر بهذا المعنى ليس سوى تصفية للنفس وتهذيب لها ؛ فهو فعل أخلاق غايته الظفر بالنفس فى آخر الأمر[11] .

ولا تقتصر أوجه التلاقى بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية من حيث المنطلق والغاية ، على تلك الأوجه التى سبق ذكرها ، بل إن هناك من يجد تشابها بين أحوال الصوفية وبين تيارات أدبية معاصرة ، مثل الرمزية السيريالية ، باعتبارهما صيغتين فنيتين ، تطلقان العنان للخيال والأحلام . ويحدثنا شاعر معاصر من أكبر شعراء اسكندنافيا هو **جونار أكيلوف** قائلا إنه : « **لم يحسن فهم هذين الاتجاهين إلا بعد أن قرأ شعر الشاعر المتصوف محى الدين بن عربى ، وأدرك أنه كان شاعرا سباقا إلى الرمزية والسيريالية معا**[12] » .

* * *

ويتجلى الرافد الثالث فى كتابات عبد الصبور النثرية فى تأكيده وإلحاحه على استنبات مجموعة من القيم الثقافية من التراث العالمى ، قديمه وحديثه . أو على حد قوله « **دعوة بعض الأفكار العالمية للإقامة فى لغتنا العربية** »[13] والدافع وراء هذا الجهد المثابر الدؤوب هو إيمان عبد الصبور بأن الفن والأدب تراث عالمى ممتد ، وإنه ملك للبشر جميعا ، يستفيد لاحقه من سابقه ، فيقدم اللاحق إضافته الخاصة إلى رصيد الخبرة الفنية والفكرية التى سبقته . ولن يستطع الفنان فى أى موطن أن يكون جزءا من التراث الإنسانى ، ويحقق دوره بوصفه إنسانا مسئولا فى هذا الكون ، إلا إذا شعر بانتمائه إلى هذا التراث ، وحاول جاهدا أن يتعرف على قممه ، ويتخير منها آباءه وأجداده الفنيين .

وطبيعى ان يحتل الشعر صدارة اهتمامات عبد الصبور ، وأن يحظى **ت . س . إليوت** لديه بالمكانة الأولى بين شعراء العصر . إن أهم ما يشغل عبد الصبور فى تجربة **إليوت** هو التوصل إلى رؤية العالم عند الشاعر الكبير . وتتحقق هذه الرؤية فى أعماله وكتاباته النقدية .

لقد جمع **إليوت** فى شعره بين ضدين ؛ أولهما الطابع السلبى لعالمنا المعاصر ، وثانيهما الطابع الروحى الإيجابى للتقليد الذوقى والفنى فى العالم القديم[14] ، وبذلك التقى فى شعره الماضى والحاضر فى هيئة رموز يكشف التأمل فيها عن قيم اجتماعية ودينية بالغة العمق . إن رجوع إليوت إلى الماضى ليستمد منه موضوعاته ورموزه لا ينم ـ كما يرى عبد الصبور ـ عن نزعة هروبية زاهدة فى الحضارة المعاصرة ، كما اتهمه بعض معاصريه ، وإنما كان اتكاؤه على الماضى رغبة منه فى عرض الحاضر بفقره الروحى عليه ، لكى يكون ذلك دافعا لأبناء هذا الحاضر لأن يتجاوزوا إملاقهم الروحى والفكرى . وحين انطلق **إليوت** من مقولة **بودلير** إن العالم الحديث خرب ومزيف ، لم يقف عند ذلك الحد ، بل جاوزه مشيرا إلى طريق الخلاص . ووجد إليوت خلاصه فى العودة إلى الدين ، ورأى أنه يقدم تفسيرا لكثير من ظواهر الحياة والنفس والوجود التى عجز العلم عن الوصول إلى تفسير مقنع لها . وإذا كان هذا الاتجاه يلقى هجوما عنيفا فى عصر يزهى بالعلم والإحصاء والتقدم التكنولوجى فإنه يظل ـ على الرغم من ذلك ـ أحد الطرق المطروحة على الوجدان المعاصر . وهو طريق له جذور يمكن تلمسها عند بعض الفلاسفة الوجوديين من أمثال **كيركجارد** وأتباعه حتى **جابرييل مارسيل** ، وفى محاولات متكررة لإحياء الدين فى صورة جديدة عند كثير من الفلاسفة اللاهوتيين ، كما أنه يمثل اتجاها ملموسا لدى قطاع كبير من مفكرى وفنانى ما بين الحربين الأولى والثانية ، وما بعد الحرب العالمية الثانية .

لم يكن **إليوت** إذن مجرد متنبئ بسقوط الحضارة المعاصرة نتيجة زيفها وخوائها ، بل كان شاعرا واقعيا اتصل بالواقع وخاض تجربة الشك والحيرة والتردد ؛ وهى السمات التى عكستها أعماله المبكرة ، وبخاصة « **أغنية العاشق ج . ألفريد بروفروك** » . كذلك عرض رؤيته المتشائمة للعالم فى قصائده « **الرجال الجوف** » و« **الأرض الخراب** » ، ثم انتهى إلى يقين عبر عنه فى قصائده الدينية الشهيرة ، مثل « **الرباعيات الأربع** » .

إن معاناة إليوت فى اتصاله بالواقع ، ورغبته فى مجاوزته ، هى سر جاذبيته التى خلفت له مكانة سامقة فى عالمنا الشعرى المعاصر . كما أن تعبيره عن رؤيته للعالم تتميز بجسارة لغوية فائقة ، غيرت مفهوم الشاعر المعاصر للقاموس الشعرى ، وأثرت مفرداته باستخدام رموز حية جارية فى الاستخدام فى الحياة اليومية ، تقاس شاعريتها بمقدار صدقها فى التعبير عن مدركات الشاعر الحسية والوجدانية التى يواجهها فى حياته المعاصرة ، وانسجامها وتآلفها مع غيرها فى السياق الشعرى .

ولقد كان لإليوت ـ مثل غيره من كبار الشعراء ـ نظرية نقدية تصلح لتفسير شعره وتسهم فى الحركة النقدية بصورة عامة . وتدور نظرية إليوت حول اتخاذ الشعر ذاته ـ لغته وصوره ـ منطلقا لدراسته النقدية . وهو يرمى بذلك إلى تصحيح مسار المنهج الاجتماعى والمنهج النفسى لدراسة الأدب ؛ فالشعر ليس وثيقة تكشف عن عوارض نفسية أو دلالات اجتماعية ، وإنما القصيدة الجيدة كيان قائم بذاته ، منفصل عن صاحبه . والشاعر الحق عنده هو من يخفى عواطفه الخاصة وآراءه الاجتماعية وراء ستار من الموضوعية .

ومن التجارب الشعرية الأثيرة لدى عبد الصبور تجربة **لوركا** شاعر أسبانيا الشهير. لقد وفق **لوركا** إلى ضرب من المصالحة بين التراث والجديد. فاغترف من منبعين مهمين من منابع التراث فى بلاده، أحدهما هو تراث الشعر العربى الأندلسى القديم. والآخر يتمثل فى أغانى طوائف الغجر أو الخيتانو. ولقد استطاع لوركا أن يقتنص جوهر هذا التراث الغجرى وروحه التى تجسدت فى الرؤية الحسية المتفتحة على مظاهر الحياة. والمفعمة باللون والظل والرائحة والملمس. وكأنها تخلط العالم كله فى كأس واحدة. لكنها أيضا رؤية حزينة، يهيمن عليها إحساس بالموت الكامن المتربص للانقضاض دون نذير. وإذا كان لوركا قد اغترف من تراثه فإنه لم يستخذ أمامه. بل أخضع تلك الروح الغجرية لأصالته الخاصة. وصاغ تجربته صياغة شاعر مثقف عصرى، متأثر بالتراث العالمى وتيارات الفكر المعاصر، بقدر تأثره بتراثه القومى الخاص[١٥].

إن الأمم ذات الحضارات القديمة تواجه فى فترات من تاريخها بضرورة اتخاذ موقف حضارى يحفظ التوازن بين تراثها ومعاصرتها فى صيغة ملائمة تحقق تجددها. ولقد واجهت اليونان فى أوائل هذا القرن، كما واجهت الأمة العربية فى نفس الوقت تقريبا، مشكلة بناء شخصيتها القومية. واعترض مسيرتها تياران رئيسيان هما السلفية والتغريب، تمثل أولهما فى الحضارة الإغريقية والبيزنطية، وتمثل الثانى فى النزعة العقلانية والنفعية كما ظهرت فى الفكر الغربى الحديث. واستطاعت العقلية اليونانية المحدثة أن تصل إلى هذا التوازن الذى تجلى فى أدب كبار شعرائها وفنانيها. من أمثال كزنتزاكس.

ويعد **كزانتزاكس** نموذجا لتوفيق العقلية اليونانية المعاصرة فى حل مشكلة الأصالة والمعاصرة. ويتمثل الإطار الفلسفى لأعماله[١٦] فى فكرتين محوريتين. يستمد أولاهما من الفيلسوف الفرنسى **هنرى برجسون**. وهى فكرة الوثبة الحيوية أو الطفرة الحيوية، بمعنى أن الحياة خلق مستمر يتجه إلى أمام وتتخلله وثبات دافعة تهدف إلى الارتفاع بالمادة لكى تخلق كائنا يتخلص من الحتمية الميكانيكية. أما الفكرة الثانية فتنبع من فلسفة **نيتشه** ونظريته فى الفن، ومفادها أن الفن العظيم ليس سوى محصلة التوفيق بين الإلهين الإغريقيين «أبوللو» إله التصميم والإحكام ورمز العقل، و«ديونيسيوس» إله الخمر والحياة والبهجة ورمز النشوة والإلهام. والفن توحيد بين الإلهام والصقل فى صيغة محكمة.

إن **كزانتزاكس** يعود بدوره إلى التراث ليختار شخصية أسطورية هى **أوليس** كى يدير حولها ملحمته الشعرية العظيمة، التى تبلغ ثلاثة وثلاثين ألف بيت. ويلتقط الشاعر اليونانى المعاصر طرف الحكاية من أوديسة **هوميروس**، ويطلق **أوليس** فى رحلة جديدة ليست فى الجزر وأهوال البحار وإنما فى الزمان والأفكار. وتبدأ الرحلة منذ سقوط الآخيين وبداية عصر العقل الذى تمثله الفلسفة والفكر اليونانيان، ثم نمو الوعى المسيحى فى نفس أوليس وإحساسه بالمسئولية تجاه الجنس البشرى، وصراعه من أجل خلاص العالم، حتى يرى موته بنفسه، أو يرى صورته وهو يموت، وتصبح ذاكرته سجلا يحوى الكون كله بمخلوقاته وفلسفاته المتباينة. إن العودة إلى التراث هنا توظف لخدمة المعاصرة، وتتخطى المحلية إلى آفاق العالمية.

إن **عبد الصبور** عندما يتصدى لصنع قيم ثقافية جديدة لا يكتفى تقصى العناصر المكونة لرؤية العالم عند طائفة من أهم أصوات العصر الشعرية. بل يحرص فى نفس الوقت على التعريف بعدد كبير من الشعراء وتقديم نماذج من شعرهم. وكأنه يؤكد عمليا عالمية الثقافة وانتماءه إلى التراث الإنسانى. قديمه وحديثه. هذا فى حين يؤكد تعدد مصادر ثقافته أهمية اتساع آفاق ثقافة الشعراء والأدباء العرب المحدثين، فالقدر الكافى للإلمام بتلك التجارب الشعرية المهمة ليس سوى حافز ومنشط لشهيتهم الفكرية. يدفعهم ـ فيما كان يأمل **عبد الصبور** ـ إلى التعرف على إبداع هؤلاء الشعراء بصورة مباشرة.

وتبدأ سياحة عبد الصبور الشعرية من **كفافيس** الشاعر اليونانى السكندرى المولد[١٧]. والشعراء الروس: **بوشكين**[١٨] **ومايا كوفسكى**[١٩] **وافتشنكو وفوزنسنكى**[٢٠]. والشاعر الفرنسى **سان جون بيرس**[٢١]. والشاعر السويدى **جونار أكيلوف**.[٢٢] كذلك يهتم بتقديم مجموعة من الشعراء السود الذين يكتبون بالإنجليزية والفرنسية ومنهم **إيمى سيزير**. الشاعر المارتينيكى، **وليو بولد سنجور**، رئيس جمهورية السنغال السابق وشاعرها الكبير، **وكريستوفر أوكيجو**، وهو شاعر نيجيرى، **وكويزى برو** من غانا[٢٣]. وإلى جانب ذلك يلقى عبد الصبور نظرات خاطفة على الشعر الأمريكى فى الستينيات. ويمثله **روبرت لويل وريتشارد ولبر**[٢٤].

وتتشعب اهتمامات عبد الصبور فتشمل المسرح والرواية العالمية ويتوخى فى عرضه للأعمال التى يختارها الإحاطة الخاطفة بحياة الكاتب المسرحى أو الروائى وأعماله. مركزا على الأفكار الأساسية التى تدور حولها أهم هذه الأعمال ومتقصيا. فى بعض الأحيان. قيمة إضافة الكاتب ـ فى مجال إبداعه ـ إلى الخبرة الفنية والفكرية السابقة عليه. وحين يتقدم الشاعر لمناقشة عمل فنى فإنه لا يشهر مبضع الناقد أو مشرطه، وإنما يتقدم رفيقا هينا، يمد يده الودود إلى الأيدى الممتدة عبر الزمن لأعلام الفكر والفن. يدعوهم للحديث والمسامرة، ففى حديث الأصدقاء العظام ثراء للنفس والفكر. أراد **عبد الصبور أن يشركنا فيه ويطلعنا** عليه. وكأنه ما قرأ وعرف وتثقف وجاب فجاج الأفكار إلا ليزداد تحكما فى أدواته التعبيرية التى تمكنه من تغيير النسيج الثقافى المحيط به.

أما دائرة **عبد الصبور** فى مجال المسرح فتشمل **شكسبير وتشيكوف وأرثر ميلر ويوجين أونيل وجون أوزبورن وتنسى وليامز وبيتر فايس وفردريك دورنمات وأرابل وأونسكو وبيكيت وموليير** وغيرهم[٢٥].

وفى مجال الرواية يتحاور **عبد الصبور** مع كثير من التجارب الحديثة، فيتوقف عند **همنجواى وتنسى وليامز وإيليا إهرنبرج وديستويفسكى، ويحيط بكزنتزاكس وسيمون دى بوفوار وارسكين كالدويل ومارسيل بروست وجيمس جويس وكافكا**[٢٦].

لقد سعى عبد الصبور إلى تفهم أبعاد واقعه التاريخية والسياسية بنفس الاهتمام الذى سعى به إلى تعميق وعيه بتراثه الأدبى وبالتراث العالمى، واختار أن يحمل مسئولية رؤية تطمح إلى خلق بيئة ثقافية مستنيرة واعية.

ولما كان «انحدار المياه إلى منبع النهر حتما»[27] فإن عبد الصبور قد آب من رحلته مثقلا بما حمل من رؤى ، وما احتمل من ظلال البلاد ، ولكنه عاد ليوغل فى رحلة جديدة تبدأ معها حياته الحقيقية ، متخففا من ظلم المعاصرة ، ومنطلقا حيث تورق كلماته وتزهر ، كالشجرة الطيبة ، أصلها ثابت وفرعها فى السماء .

*** هوامش :**

(١) كتابة على وجه الريح ، **بيروت** ١٩٨٠ ، ص ١٧٤ .

(٢) عندما أوغل السندباد وعاد ، **العربى** ـ أكتوبر ١٩٧٩ .

(٣) سلسلة مقالات بعنوان «**حول أدب الشباب**» ، رحلة على الورق ، القاهرة ١٩٧١ ص ٧ ـ ٢٧ .

(٤) كتابة ... ص ٦٨ ـ ٧٠ .

(٥) نفسه ص ٤١ ـ ٥٨ .

(٦) نفسه ٥٩ ـ ٧٨ ، و «مشارف الخمسين» ، **الدوحة** ، أغسطس ١٩٨٠ .

(٧) حياتى فى الشعر ، **بيروت** ١٩٦٩ ، ص ١١١ .

(٨) قراءة جديدة لشعرنا القديم ، **بيروت** ١٩٧٣ .

(٩) مدينة العشق والحكمة ، القاهرة ١٩٧٢ ص ٧ ـ ٨ ، وفى «**أصوات العصر**» بيروت ١٩٦٠ ، ص ٩ ـ ١٠ ، وكتابة على وجه الريح ، ص ٧٩ ـ ٨٦ .

(١٠) لمزيد من التفاصيل عن تأثر عبد الصبور بالتجربة الصوفية انظر : «**حياتى فى الشعر**» ص ٨ ـ ١٢ .

(١١) حياتى فى الشعر ١٥ ـ ١٧ .

(١٢) كتابة ... ص ١٠٠

(١٣) نفسه ص ١٣٢ .

(١٤) مشارف الخمسين ، **الدوحة** مايو ١٩٨١ ، كذلك ناقش **عبد الصبور** تجربة إليوت فى «**أصوات العصر**» ص ١٢٢ ـ ١٢٥ ، وفى «**حياتى فى الشعر**» ص ٩٠ ـ ٩٧ و «**فى كتابة على وجه الريح**» ص ١١٨ .

(١٥) مدينة العشق والحكمة ، ص ١٣٠ ـ ١٣٦ ، وانظر «**حتى نقهر الموت**» بيروت ١٩٦٦ ، ص ١٨٩ ـ ١٩١ .

(١٦) يناقش عبد الصبور الإطار الفلسفى لتجربة **كزانتزاكس** فى «**كتابة على وجه الريح**» ص ٢٠٥ ـ ٢٠٧ ، ويناقش أعماله فى «**وتبقى الكلمة**» ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٦٣ ـ ٧٣ .

(١٧) حياتى ... ، ص ٢٣ ، ٢٧ ـ ٢٩ ، وانظر أيضا «**كتابة على وجه الريح**» ، ص ٢١٩ .

(١٨) وتبقى الكلمة ، ص ٨٨ ـ ٩٨ .

(١٩) أصوات العصر ص ٧٠ ـ ٧٤

(٢٠) حتى نقهر الموت ص ٥٧ ـ ٦٠ .

(٢١) كتابة ... ص ١٨٩ ـ ١٩٢

(٢٢) نفسه ، ٩٩ ـ ١٠٦

(٢٣) حتى نقهر الموت ، ص ١٩٨ ـ ٢٠٠

(٢٤) وتبقى الكلمة ، ص ١٥٧ ـ ١٦٠ .

(٢٥) يناقش عبد الصبور تجربة مسرح اللامعقول عند **دورنمات وأونسكو وبيكيت** فى «**حتى نقهر الموت**» ص ١٥٦ ـ ١٦١ ، كما يناقش فى نفس الكتاب مسرح **يوجين أونيل** ، ص ١٤٢ ، **وأرثر ميلر** ، ص ١٤٤ ـ ١٤٨ (أعيد نشر هذا المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ١١٩ ـ ١٢٨) **وبيتر فايس** فى «**وتبقى الكلمة**» ص ٣٦ ـ ٤٥ ، ويتعرض للشكوك التى حامت حول كتابة **شكسبير** لمسرحياته المعروفة فى «**كتابة على وجه الريح**» ص ١٠٧ ـ ١١٦ ، وفى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ٤١ ـ ٥٤ ، ويناقش فى الكتاب الأخير مسرح **تشيكوف** ص ٧ ـ ٢٦ ، **وأوزبورن** ص ٢٧ ـ ٣٩ ، **وتينسى وليامز** ص ٧٢ ـ ٩٠ ، **وموليير** ص ١٠٠ ـ ١٠٤ ، ومسرح **آرابل** فى «**كتابة على وجه الريح**» ص ١٤٥ ـ ١٦٠ .

(٢٦) يرى **عبد الصبور** أن أهم سمات أعمال **همنجواى** تحطيم الحاجز التقليدى بين الكاتب والمحارب ، أو رجل الكلمة ورجل الفعل ، «**أصوات العصر**» ص ٨٠ ـ ٨٥ ، أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ٦٥ ـ ٧٤ . ويناقش **عبد الصبور** رواية «**خريف امرأة أمريكية**» **لتنس ويليامز** فى «**أصوات العصر**» ص ٩١ ـ ١٠١ (أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ٦٥ ـ ٧٤) ، ورواية «**البحث عن الزمن المفقود**» **لمارسيل بروست** فى «**أصوات العصر**» ص ٨٦ ـ ٩٠ (أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ٩٢ ـ ٩٧ . ويقدم ثلاثة أعمال **لسيمون دى بوفوار** فى «**النساء حين يتحطمن**» بيروت ١٩٧٨ ، ص ٨ ـ ٤٣ ، ورواية **لأرسكين كالدويل** فى «**النساء ..**» ص ٤٥ ـ ٧٧ ، ورواية «**الجلد**» **لكروزيو ـ مالبارته** فى «**النساء ..**» ص ٧٩ ـ ١٠٩ ، ورواية «**ذوبان الجليد**» **لايليا إهرنبورج** فى «**النساء ..**» ص ١١١ ـ ١٥٦ ، (أعيد نشر المقال فى «**مدينة العشق والحكمة**» ص ١٦٩ ـ ١٨٠) .

كذلك يتعرض عبد الصبور لمناقشة رواية «**العبيط**» **لديستويفسكى** ، ويشير إلى رؤية الكاتب للحياة التى تتلخص فى مقولة **كيركجارد** إن الوجود البشرى فى جوهره عذاب دينى ، وأن الخلاص الدينى والأخلاق هو غاية الحياة . انظر «**كتابة على وجه الريح**» ص ١٦٧ ـ ١٧٢ . وفى مناقشته لرواية زوربا **لكزنتزاكس** يخلص إلى أن محور الرواية يدور حول الطموح إلى الوصول إلى المطلق عن طريق التأمل والمجاهدة الصوفية وهو موقف شخصية المثقف فى الرواية ، ويقابله موقف «**زوربا**» الذى لا يعرف المطلق ولكنه ينغمس فى متع الحياة النسبية ويعمقها فيجعل منها مطلق لحظته ويصنع حدسه الملهم من هذه الحقائق النسبية حقيقة مطلقة . «**كتابه على وجه الريح**» **ص ٢٠٥ ـ ٢١٠** .

(٢٧) عندما أوغل السندباد وعاد . **العربى** ـ أكتوبر ١٩٧٩ .

على الشاعر أن تكون علاقته بنفسه أكثر وثوقا وحميمية من علاقته بالعالم . حتى يستطيع أن يعيش إزاء عصره ، لا فيه .

كتابة على وجه الريح



حتى نقهر الموت

□ نصار عبدالله

لعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إن حياة الشاعر صلاح عبد الصبور لم تكن حياة شخص معين عاش فى زمان ومكان معينين بمقدار ما كانت جزءا حيّا ونابضا من مسار تاريخنا القومى فى مرحلة مهمة من مراحله . حقا إنه لا ينتمى إلى تاريخنا السياسى المباشر قدر انتمائه إلى تاريخنا العقلى والروحى ، لكن أليس التاريخ الحقيق لأيّة أمّة من الأمم ـ فيما يرى كثير من المفكرين ـ هو تاريخها العقلى والروحى ؟ لعلنا لا نبالغ مرة أخرى ـ من ثمّ ـ إذا قلنا إن موته قد كان ـ وينبغى أن ينظر إليه ـ باعتباره حدثا قوميا بكل ما فى الكلمة من معنى .

إنه واحد من أولئك الذين شاء لهم قدرهم أن يكونوا تجسيدا لوجدان أمتهم وضميرها ونزوعها الدائم إلى تجاوز ذاتها ؛ واحد من أولئك الذين يصدق عليهم وصف الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون بأنهم يقفون أمام مجتمعاتهم فيجذبونها إلى الأمام ولا يقفون وراءها ليدفعوها من الخلف . إنه التجسيد **للوثبة الحيوية** l'elan vital **فى التعبير البرجسونى ، تلك التى تضيف إلى المجتمع البشرى إضافات نوعية ، فتتطور بمقتضاها ملامحه الوجدانية والروحية ، وترتقى بفضلها عناصر الحياة فيه ، وينتقل بفاعليتها من حال إلى حال .**

إنه باختصار واحدٌ من الذين عاشوا لكى يردوا عن مجتمعاتهم غائلة الموت !

.. والحق أننا لو تساءلنا ما الصلة التى يمكن أن تنعقد بين مجموعة من الدراسات والمقالات المتناثرة ، أو التى تبدو للوهلة الأولى متناثرة ، كتلك التى يجمعها هذا الكتاب «حتى نقهر الموت» ، بل إننا لو انتقلنا خطوة إلى الأمام فى توسيع دائرة التساؤل وسعينا إلى التماس الصلة التى يمكن أن تنعقد بين مجموع أعمال **صلاح عبد الصبور** وإنجازاته ، سواء منها ما يتعلق بتجديده للشعر العربى وتنظيراته لهذا التجديد ، أو ما يتعلق بتطويره للمسرح الشعرى العربى ، بل خلقه إياه خلقا فيما يرى البعض ، أو فيما يتعلق بتجديده للعقل العربى ذاته ، وهو ما يتبدى فى كثير من كتاباته[1] ، ومن بينها هذا الكتاب ذاته الذى نعرض له ؛ بل لعلنا لو انتقلنا خطوة ثانية أوسع وتساءلنا عن الصلة التى يمكن أن تنعقد بين أعمال سائر عمالقة التجديد ومنجزاتهم فى تاريخنا الحديث ، ابتداء من **رفاعة رافع الطهطاوى** وانتهاء إلى **صلاح عبد الصبور نفسه** ـ لعلنا لو فعلنا ذلك لوجدنا أن الإجابة واحدة فى جميع الحالات . إننا فى المستويات الثلاثة التى أشرت إليها نجد أن إنجازات أولئك العباقرة العمالقة الأفذاذ على تباينها وتنوّعها ما هى فى صميمها إلا معركة واحدة متعددة المواقع والأدوات ؛ إنها ـ فى حقيقة أمرها ـ محاولة لقهر الموت . والموت الذى نعنيه هنا ، والذى يعنيه **صلاح عبد الصبور** فى كتابه هذا ، ليس هو الموت الفردى بداهة ؛ ليس هو موت هذا أو ذاك من آحاد الناس ، وما هو كذلك بالموت المادى ، ونعنى به توقف الأعراض والوظائف المادية الظاهرية للحياة ، ليس هو الموت المادى إلا بمقدار ما يتصل هذا الموت بالموت الحقيقى ، ألا وهو الموت الروحى للأمة . إن الأمة قد تتداعى من الناحية المادية ، وقد تشرف على الفناء ، أو يخيّل إلينا أنها كذلك ، لكنها سرعان ما تولد من جديد إذا كانت تحمل فى أعماقها المكونات الحقيقية للحياة ، وإذا كانت هذه المكوّنات ما تزال بعد قادرة على الخصب والنمو والتجدد .

إن المكونات الحقيقية لحياة مجتمع ما لا تتمثل فى عناصر وجوده المادى قدر ما تتمثل فى عناصر وجوده العقلى والروحى ، تلك التى لو نقبنا عنها لوجدناها دائما كامنة فى ذلك الوعاء الخالد المقدس : الفن . وكأنما الفن فى النهاية هو روح الأمة الذى لا يجوز عليه الموت .

يقول صلاح عبد الصبور «**الإنسان الفرد لا يملك للموت ردا ولا دفعا ، ولكن الأمة من الناس تستطيع أن تضع حجرا فوق حجر ، وتجعل منها نُصُبا ، وتستطيع أن تلوى ألسنتها بنغم يلهمها الحماسة فى العمل ، أو تتقدم به قربى للآلهة ؛ تستطيع الأمة أن تقهر الموت بالفن . وحين تدرك الأمة سرّ الخلود ، يتقدم طليعتها الموهوبون ليبدعوا لها نظام أمجادها ونظم كلماتها ، وكأن كل إبداع الأمة يتجمع عندئذ فى هذه الأيدى الموهوبة والألسنة الفصيحة . وحين يولد فنان ، تعرف الأمة أنها قد قهرت جيشا من جيوش الموت**»[٢] .

الفن إذن هو خلود الأمة الحق . وهكذا يتوقف صلاح عبد الصبور عند ما سجّله **بريخت** عن قرطاجنة العظيمة من أنها قد شنت ثلاث حروب «انتصرت فى الأولى ، وأكدت انتصارها فى الثانية ، وانهارت فى الثالثة ، وحين انهارت انسحبت من التاريخ وكأن هذا المجد كله لم يكن ، وذلك لأنها لم تستطع أن تبدع فنّا»[٣] .

ثم ينتقل **صلاح عبد الصبور** إلى الحديث عن أمتنا العربية فيتساءل : «**من نحن ومن أجدادنا العرب ، لولا حكيمنا القومى محمد العظيم عليه السلام ، ولولا هؤلاء الذين خرجوا من تحت خبائه ، فتفرقوا فى الأرض والتاريخ ، فلاسفة وفقهاء وشعراء ومؤرخين وناثرين وأهل جدل ، ومصورين وبناة مآذن وناحتى رخام وحجر ، وناقشى منابر ومشربيات وشبابيك ، ومرتلين للقرآن بالقراءات السبع والعشر ، وقصاصين للملاحم والبطولات على أنغام الربابة والمزمار .**

ومن نحن ، وما حاضرنا ومستقبلنا ، وكيف ستذكرنا الأجيال القادمة بل الأمم القادمة ، إذا لم يبق منا شعر رفيع أو فن رائع ؟»[٤] .

وعلى هذا فإن الحديث عن الفن ، بل الحديث عن المكونات العقلية والروحية للأمة بشكل عام ، ليس ترفا ، بل هو ضرورة من أشد الضرورات إلحاحا ، وبخاصة فى هذه المرحلة من تاريخ أمتنا العربية ، التى ما هى فى الحقيقة إلا ميلاد جديد ، ميلاد يتحقق بعد عدة مراحل من النمو فالازدهار ثم الشيخوخة فالتداعى الذى ساعد عليه توقف حياتنا الروحية عن الخصب والتجدد فترة من الوقت ، وانقضاض الأمم الأوروبية علينا ـ تلك الأمم التى مكنتها ظروف معينة من أن تسبقنا فى تجديد شبابها الروحى والمادى ، فاجتمع لها من أسباب التفوق الثقافى والتكنولوجى ما جعلها تمعن فى نهش أوصالنا .

ومع هذا فها نحن أولاء منذ بدايات القرن التاسع عشر ، مازلنا نعيش مرحلة ميلاد جديدة أشبه بذلك الميلاد الجديد الذى سبقتنا إليه أوروبا وعاشته فيما بين القرنين الرابع والسادس عشر ، وهو ما عرف فى التاريخ باسم «**عصر الرينيسانس** The Renaissance» ، الذى ترجم إلى اللغة العربية باسم «عصر النهضة» . وإنها لترجمة من شأنها أن تحجب عن أذهاننا الطبيعة الجوهرية لذلك الحدث الذى شهدته أوروبا ؛ فكلمة الرينيسانس ـ فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور ـ إنما تعنى الحياة الجديدة لا إعادة الحياة القديمة ؛ فما كان الكيان الأوروبى القديم هو الذى ينهض من رقدته شابا فتيّا مملوءا بالعنفوان ، بل إن هذا الكيان القديم قد تمخض عن كيان جديد .

يقول صلاح عبد الصبور : «**ربما كانت كلمة «الرينيسانس» ورسوخ معناها فى الضمير الأوروبى الحديث هى سر تقدمه ؛ فأوروبا حين ولدت من جديد ، لم تحاول أن تحيى القديم وتلزمه ، بل حاولت أن تبنى حياة جديدة بعد تمثل القديم . لقد فتشت عناصر القديم ، وأعادت تركيبها ، بعد أن طرحت عنها كل ما لا يصْلح للحياة ، إيمانا منها بأن المولود الجديد ينبغى أن يعيش فى جو جديد ، ومناخ جديد ، لأنه سيواجه ظروفا جديدة**»[٥] .

وها نحن أولاء منذ أوائل القرن التاسع عشر نعيش هذه الولادة الجديدة التى عاشتها أوروبا قبلنا ببضع قرون ؛ ها نحن أولاء نعيشها بعد أن كانت أمتنا قد بلغت من الشيخوخة والإعياء ما جعلنا نواجه أحد خيارين لا ثالث لهما ، إما أن نموت ، وإما أن نولد من جديد . ولئن كانت عناصر الحياة الكامنة فى أعماقنا قد هيأت لنا أن نولد مرة أخرى ، ولئن كان اصطدامنا ذاته بالعالم الغربى عاملا من عوامل التعجيل بآلام المخاض ، لم تكن ولادتنا ـ برغم ذلك كله ـ ولادة يسيرة ؛ لقد كانت وما تزال عسيرة بالغة العسر . وقد ضاعف من عسرها وإرهاقها أن كياننا الروحى والعقلى يشتمل على ثلاثة أنماط أو ثلاثة اتجاهات فكرية هى أقرب إلى عناصر الموت لا إلى عناصر الحياة . **أولها الاتجاه المحافظ** ، ذلك الذى يرى الخير كل الخير فى المحافظة على ما هو قائم والتمسك به . وأقل ما يقال عن هذا الاتجاه أنه قد عمى عن الحقيقة ، أو تعامى عنها ، أو جبن عن مواجهتها وظل متشبثا بالأوضاع والقيم الراهنة ، حتى حينما تثبت بوضوح أنها أعجز ما تكون عن تلبية متطلبات العصر . وليس شرا من هذا الاتجاه إلاّ **الاتجاه الثانى «ذو النظرة السلفية»** إن هذا الاتجاه الثانى قد أدرك جانبا محدودا من الحقيقة وهو عجز الأوضاع القائمة وإخفاقها عن أن تقدّم مقومات الحياة المنشودة . غير أنه ـ بدلا من أن يمد بصره إلى أمام ـ استدار إلى خلف وارتد إلى الماضى محاولا أن يبعثه برمته مرة أخرى ، وأن يصوغ الحاضر على هيئته ، متوهما أن آخر زمان هذه الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أولها . ثم يأتى الاتجاه الثالث وهو «**الاتجاه المستغرب**» . وهو ليس خيرا من الاتجاهين السابقين ، أو هو ـ إذا شئنا الدقة ـ ليس خيرا منهما فى صورتين من صوره ، أولاهما سطحية زائفة ، تدعو إلى مجرد خلع الجلد العربى وارتداء قشرة أوربية بدلا منه ، وكأننا بهذه القشرة الزائفة قد أصبحنا على مستوى العصر كالأوربيين سواء بسواء ، وثانيتهما صورة مدمرة ، تدعو إلى اطراح الماضى كله ، وقطع دابر الجسور التى تربطنا به ، ومحو تراثنا العربى بأسره فى مجالات الحياة كافة دون تفرقة فى مكوناته بين عناصر الموت وعناصر الحياة . إنها ـ باختصار ـ نظرة تدعونا إلى الفناء فى الكيان الأوروبى وتقليده فى كل شئ ، دون اختبار أو تبصر ، ابتداء من طريقة نظر أبنائه إلى الأمور ، وانتهاء إلى مظهرهم الخارجى وسلوكهم ، بما فى ذلك مشيتهم وطريقة ارتدائهم لملابسهم وطريقة تحيتهم لبعضهم البعض ، أو حتى تقاليدهم

فى دفن موتاهم ! وما هكذا يكون الميلاد الجديد . وما هكذا ولدت أوربا الحديثة . وما هكذا ينبغى أن تولد الأمة العربية الحديثة .

إن الميلاد نوع من التفاعل والتمازج المثمر الخصب . وهكذا ينبغى أن يكون تفاعلا بين عناصر الحياة فى تراثنا وعناصر الخصب فى معطيات العصر .

ولقد كان فكرنا السياسى – فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور – هو أسبق مكونات حياتنا الفكرية إلى إدراك هذه الحقيقة . إذ استطاع الفكر السياسى فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر[6] أن يقيم هذا التمازج المنشود . استطاع هذا الفكر – فيما يرى صلاح عبد الصبور – أن يقيم التسوية المطلوبة بين الرافدين الأصيلين . «**رافد المكان الذى يتمثل فى موقعنا الجغرافى وتاريخنا الحضارى ومقومات شخصيتنا القومية . ورافد الزمان الذى يتمثل فى هذه الحقبة من تاريخ العالم المعاصر . بحضارتها وفلسفتها وتقدمها العلمى والتكنولوجى**»[7] . وهكذا انبعثت النظرة العربية الجديدة علمانية الطابع وإن احترمت الدين . متينة الصلة بالتاريخ . وإن استشرفت الآفاق الواسعة للحاضر . من كل ثمرات الفكر الإنسانى . بريئة من الاستعلاء والتعصب وضيق الأفق[8] .

والسؤال الآن هو : هل استطاع أدبنا وفننا أن يقيم مثل هذه التسوية . وأن يحقق مثل هذا التمازج ؟ هل استطاع أدبنا وفننا أن يولدا ولادة جديدة تكون تعبيرا عن هذه الولادة الشاملة الجديدة التى تولدها أمتنا ؟

من هذا المنطلق يبدأ صلاح عبد الصبور جولته فى أدبنا المعاصر . من شعر ومسرح وقصة . عبر فصول كتابه «حتى نقهر الموت» . إنه يمضى وقد تسلح بزاد من وجدان الشاعر المضئ ، كما تزود بأدوات الناقد الفنى والمفكر الاجتماعى والسياسى فى نفس الآن . يمضى مفتشا فى عطائنا الأدبى المعاصر عن عناصر الحياة الجديدة . يمضى محاولا أن يستكشف إلى أى حد يمكن القول عن عطائنا الأدبى إنه ينتمى إلى أمة تولد ميلادا جديدا . إلى أى حد استطاع أدبنا أن يقهر الموت فأصبح بذلك معبرا عن أمة قادرة على قهر الموت ؟ وهو يبدأ بالشعر فن العربية الأول[9] . بل إنه فن الفنون جميعا فى العالم قاطبة إذا ما نظرنا إلى جوهره وإلى معناه الأصيل من حيث هو أسلوب فى النظرة للحياة والأشياء ، لا من حيث هو إطار من الوزن والقافية . وبهذا المفهوم الأصيل للشعر يتسع معناه حتى ليكاد يصبح مرادفا لمعنى الفن ذاته فى صوره كافة . ألسنا نصف اللوحة الرائعة أو التمثال الجميل بأنه شعر ؟ وكذلك اللحن الموسيقى البديع ، والرواية النابضة المتدفقة .

إن صلاح عبد الصبور يبدأ بالنظر إلى عطائنا الشعرى المعاصر فى ضوء ما خلفه لنا تاريخ الأدب العربى من كم شعرى هائل يمتد عبر عصوره الطويلة . وهو يلتقط بنظرته الواعية عناصر الوهن والقصور فى شعرنا العربى القديم ، مقارنا إياها بعناصر الخصب والنماء فى الشعر الأوربى بعد عصر النهضة . مسجلا لحركة الشعر العربى الجديد – وقد كان هو واحدا من أهم روادها – أنها استطاعت أن تحقق المزج العضوى بين هذين الرافدين المتقابلين . إذ استطاعت أن تقدم شعرا ينبض بكل خصائص العصر . دون أن يفقد اتصاله بجذوره العربية .

إن أول نقائص الشعر العربى القديم تتمثل فى عدم الالتفات إلى ذلك الفارق الأساسى بين ما هو شعر وما هو نظم . لقد اختلط على كثير من شعرائنا القدامى ذلك الفارق الذى يفصل بين جوهر الشعر والإطار الذى يحيط بهذا الجوهر . وتوهموا أن امتلاكهم للإطار يعنى بالضرورة امتلاكهم للشعر . ومن ثم جاءت أشعارهم فى كثير من الحالات نظما جامدا هامدا لا حياة فيه . يحدثنا صلاح عبد الصبور أنه حين كان يعمل بالتعليم كان يدرس لتلاميذه إحدى قصائد شوقى الشهيرة . ومنها هذا البيت :

والدين يسر . والخلافة بيعة ... والأمر شورى . والحقوق قضاء

فطلب إليهم أن يفكوا عنه أربطة الوزن والقافية ليصبح على النحو التالى :

«**الخلافة بيعة . والأمر شورى . والحقوق قضاء . والدين يسر .**
ثم سألهم : «**هل بقى بعد هذا فى البيت شعر ؟**»[10] .

لقد كان لهذه النقيصة مبرراتها التاريخية التى ربما حدت بنا إلى اغتفارها – إلى حد ما – لأسلافنا الشعراء ، ولكن غياب هذه المبررات فى زماننا يجعلنا نحجم عن اغتفارها للشاعر المعاصر . ومن أهم هذه المبررات ما يتمثل فى الطريقة التى كان يتم بها تلقى الشعر العربى فى عصوره القديمة . التى تتمثل فى الإنشاد ، وهو ما يفترض محفلا من الجمهور يتوجه إليه الشاعر بإنشاده . فى مثل هذه العلاقة الحضورية بين الشاعر وجمهوره كان لابد من جهارة الصوت ، وعلو النغمة الموسيقية ، ووجود الفواصل المنضبطة الكفيلة بتنظيم التلقى وتوحيده بين جمهور المستمعين . وهكذا عنى الشعراء القدامى بعناصر النظم ، وكان هذا على حساب عناصر الشعر ذاته فى كثير من الحالات . أما الآن ، وبعد اختراع الطباعة . لم يعد الإنشاد هو الوسيلة الأساسية لنقل القصيدة من الشاعر إلى المتلقى ، وأصبح القارئ يلتقى منفردا بالشاعر على صفحات صحيفة أو مجلة أو كتاب . لا يحتاج إلى نغمة عالية توقد انفعالا مباشرا ومشتركا بينه وبين غيره . ولا يحتاج إلى وقفة واضحة معينة تلتهب عندها كفاه وأكف المتلقين بالتصفيق . وهو كذلك يستطيع – فى قراءته للقصيدة – أن يتحول بين أجزائها جيئة وذهابا . يتوقف ما شاء عند بعض المواضع ، ويسرع ما شاء عند مواضع أخرى ، دون الحاجة إلى تقطيع القصيدة إلى أبيات محددة يسهل عليه استيعاب كل منها على حدة ، كما هى الحال فى موقف الاستماع الجماعى إلى القصيدة عن طريق الإنشاد .

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك ما يتمثل فى عدم إيمان شعرائنا القدامى بأهمية صنيعهم للحياة من حيث دورهم فى تشكيل وجدان الأمة وصياغة ذوقها . ولذلك قل احتفالهم بالثقافة العامة . فيما عدا استثناءات قليلة من أبرزها «أبو العلاء المعرى» ، «فبينما كنا نجد الجدليين والكلاميين والفلاسفة يخوضون فى المعارف الشائعة فى عصرهم . كان الشعراء يكتفون بحفظ التراث الشعرى وتجويد الصياغة وإحكامها .

ومن هنا قل فى شعرهم ذلك الطموح إلى استشراف المعانى الكلية . وندرت فى نتاجهم روح المغامرة الفكرية والفنية التى يشرف بها الشعر

ويسمو »[١١] .

ومن نقائص شعرنا القديم كذلك أنه قد غابت عنه ـ فى الغالب الأعم من نماذجه ـ تلك السمة التى نعدها اليوم من أساسيات كل شعر أصيل ، بل كل فن أصيل . إنها تلك السمة التى أصبحت فى زماننا هذا أهم المسلّمات التى تمخضت عنها الحركة النقدية الحديثة ، ابتداء من «**جون دريدن**» حتى «**ليفيز**» فى المدرسة الإنجليزية وما يناظرها فى سائر المدارس الأدبية . هذه المسلمة تتمثل فى أن الشعر هو صوت الإنسان الفرد ، حتى حين يعبّر الشاعر عن مواجع الجماعة وآلامها وآمالها فإنه يعبر عنها من خلال فرديته الخاصة . إنه صوت الإنسان الفرد الموجه إلى البشر جميعا ، فلا هو صوت جماعة من الناس ، ولا هو صوت يتجه إلى جماعة بعينها من الناس . وهذه حقيقة تزلزل المسلمة البلاغية العربية المعروفة ، وهى أن البلاغة هى مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . إن البلاغة ـ كما يراها النقد الحديث ، إن جاز استخدام لفظ البلاغة فى هذا السياق ـ هى على العكس من ذلك تماما . إنها مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث لا حال المتحدث إليه . وما كانت هذه المسلمة بالهينة فى تاريخ الفن ؛ فهى فيما يرى **صلاح عبد الصبور** الدافع الأساسى للمغامرة عند الفنان ، ومن ثناياها ، فيما يرى ، ولدت كل حركات التجديد الشعرية ، من الرومانتيكية ، إلى الكلاسيكية الجديدة ، والسريالية ، والرمزية ، والبرناسية ، وغيرها .

من خلال هذه المعطيات كلها ولدت حركة الشعر العربى الجديد (الشعر الحر) ، لغة عربية قويمة لكنها ذات قاموس معاصر ، وبناء عضوى متماسك لا مجرد قوالب مرصوصة إلى جوار بعض ، أو مكوّمة فوق بعضها البعض ، ونبرة هامسة تنفذ إلى الأعماق دون أن تخرق طبلة الأذن ، وموسيقى هارمونية حلت محل إيقاع طبول الشعر القديم وإن ظلت تستمد أساسها من عروض الشعر العربى القديم ذاته ، بعد أن طوّعته وأعادت تشكيله على نحو يتناسب مع تشابك هذه الموسيقى الجديدة وتعقيدها ، ثم هى فى النهاية ـ أو فى البداية ـ أصوات متفردة لشعراء متفردين ، يعى كل منهم ثقافة عصره ويحسن تمثلها ، ويدرك فى الوقت ذاته مسئوليته نحو الارتفاع بمستوى وجدان أمته وإعادة صياغة ذوقها وحساسيتها .

هكذا ولدت حركة الشعر الحر وأثبتت أصالتها وحيويتها ، وبرهنت على أنها المولد الحقيقى الجديد للشعر العربى ، وأن سائر المحاولات السابقة ، سواء منها ما يرتد إلى الكلاسيكية المحدثة ، ممثلة فى محمود سامى البارودى ومن سار على نهجه من تخليص الشعر العربى من التكلف والتصنع والركاكة والعودة به إلى روحه الأولى ، أو ما يتمثل بعد ذلك فى تجديدات المدرسة الرومانتيكية من إبراز لذاتية الشاعر وتفرده ، ومن عناية مكثفة بالأخيلة والصور ، ومن كسر لرتابة القافية الواحدة فى القصيدة ، والتوسع فى الاعتماد على المقطوعات الثنائية والرباعية والخماسية .

إن كل هذه المحاولات لم تكن فى جوهرها إلا محاولة لبث الحياة فى الجسد القديم ذاته ، أو هى ـ على أحسن الفروض ، وفى أكثر صورها تطوّرا ـ لم تكن إلا محاولة للتخلّق ، ومرحلة من مراحل السير نحو هذه الولادة الشاملة التى تحققت على يد مدرسة الشعر الجديد .

هكذا ولدت هذه الحركة ونمت وازدهرت ، برغم الهجمات التى شنتها عليها عناصر الجمود والموت من الاتجاهات السلفية والمحافظة ، تلك الهجمات التى بلغت ذروتها بالمذكرة الشهيرة التى تقدم بها الأستاذ **عباس العقاد** إلى الدولة مطالبا إياها أن تحجب عن منابرها الرسمية هذا الكلام الذى يزعمه أصحابه شعرا فى رأيه .

ولئن كانت ولادة الشعر العربى الجديد قد بدت عسيرة بالغة العسر لم يكن مولد القصة أو المسرح بهذا القدر من العسر أو الصعوبة . ذلك أن تاريخ الأدب العربى لم يعرف هذه الألوان من فنون الأدب ، ولم يخلف لنا تراثا منها يتمسك به السلفيون والمحافظون . فالرواية ـ على سبيل المثال ـ هى ثمرة من ثمرات نمو البرجوازية الأوربية فى العصور الحديثة ؛ إنها ثمرة لاختراع المطبعة ، ونمو النثر أداة من أدوات التعبير . إنها إطار أوروبى استعاره رواد الرواية فى بلادنا ، ومزجوه بالبيئة العربية ، أشخاصها وأحداثها ومواجعها ، فكان المولود الجديد «الرواية العربية» . هكذا نشأت الرواية العربية فى أحضان حركة الترجمة والتعريب ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة التجربة المستقلة ، معتمدة على التراث الرومانتيكى الأوروبى . وما رواية «**زينب**» للدكتور **محمد حسين هيكل** إلا تقليد واضح للرومانتيكية الفرنسية ؛ وما روايات **طه حسين** إلا خليط من البلاغة العربية القديمة والإحساس الباريسى . أما القصة القصيرة فقد كانت احتذاء لنماذج **موباسان وتشيكوف** . ولعلّ أكثر نماذجه براعة لدى جيل الرواد فى رأى «صلاح عبد الصبور» هو ما يتمثل فى مجموعة «**الثلج الأسود وقصص أخرى**» للأستاذ **سعيد تقىّ الدين** .

بدأت الرواية والقصة القصيرة مجرد احتذاء لنماذج الأدب الأوروبى ، ثم تابعت نموها وتطوّرها المستقل الذى واكب ما شهدته بلادنا من تطوّر اجتماعى وثقافى . **فالمسافة الفكرية بين زينب وثلاثية نجيب محفوظ هى نفس المسافة التاريخية بين أوائل القرن العشرين ومنتصفه**[١٢] . ومع هذا فإن صلاح عبد الصبور يقرر (مع ملاحظة أنه قد كتب كتابه هذا فى منتصف الستينيات) أننا وإن كنا قد استوعبنا رواية القرن التاسع عشر ، رواية **تولستوى وديكنز وبلزاك** ، فإننا لم نستطع تجاوزها إلى رواية القرن العشرين . وهو لايعنى برواية القرن العشرين ذلك الاتجاه الذى يتجلى عند **ناتالى ساروت وجان جينيه** وغيرهما ، بل هو يعنى بها روايات **بروست وجويس وكافكا وفوكنر** .

إن رواية القرن التاسع عشر تعبّر عن مجتمع بسيط نسبيا ، واضح الأوضاع والمواضعات والمشكلات والقضايا ، قادر أو يخيل إليه أنه قادر ـ على التمييز بين الحب والكراهية ، وبين الخير والشر . أما مجتمع القرن العشرين **فهو** مجتمع معقد تداخلت قضاياه ومشكلاته ، واختلطت العواطف فيه ، وفقدت مدلولاتها ، وأصبح أبناؤه عاجزين عن التفرقة بين الأبيض والأسود ، بين الخير والشر . وقد انعكس هذا على بناء رواية القرن العشرين ، وبرز عنصر جديد فى بنائها ، وأصبح هذا العنصر الجديد بعدا أساسيا من أبعادها ؛ هذا العنصر هو الذكرى واختلاط

الماضى بالحاضر.

غير أن صلاح عبد الصبور يستدرك على ما لاحظه من عجزنا عن تمثل الرواية الجديدة ليشير فى مواضع لاحقة إلى أن هذا اللون الجديد من الرواية قد بدأ يعرف طريقه إلى أدبنا فى الأعمال الأخيرة **لنجيب محفوظ** (مرة أخرى نشير إلى تاريخ نشر هذا الكتاب ـ عام ١٩٦٦ ـ ومعظم المقالات الواردة فيه ترجع كتابتها إلى ما قبل ذلك التاريخ)، وفى **أعمال غسان كنفانى وبعض أعمال فتحى غانم**.

وحين ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن المسرح نجده وقد عنى أشد العناية بتسجيل ملاحظة مهمة لا يفتأ يعود إلى التنويه بها بين الحين والحين، تلك هى أن المسرح فى جوهره **هو النص المسرحى المؤلف لا المترجم** ولا المقتبس. وحيث لا يوجد المؤلف المسرحى الذى يستمد موضوعاته من شعبه وبيئته، لا يمكن القول بوجود مسرح حتى لو وجد المخرج والممثلون والخشبة والديكور والأضواء.

وهكذا أخطأ كثيرون من مؤرخى المسرح فى بلادنا عندما ردّوا مولده فى مصر إلى أواسط النصف الثانى من القرن التاسع عشر على يد **سليم النقاش** السورى الذى هاجر إلى مصر أيام **إسماعيل**، أو على يد **يعقوب صنوع** الذى قام بتكوين فرقة مسرحية مصرية على غرار الفرق التى كانت تقوم بتسلية الجاليات الأوربية فى القاهرة. إن **يعقوب صنوع** ـ فيما يلاحظ صلاح عبد الصبور ـ لم يستمد فنه من الشعب، ولا هو توجه به إلى الشعب. لقد كتب صنوع «**الأوبرا كوميك**»، أى «**المهزلة الغنائية**»، التى هى أقرب إلى الغناء منها إلى المسرح. وقد كان هذا طبيعيا؛ لأن فرقته قد ولدت فى أحضان القصر لا فى أحضان الشعب. ومن ثم فقد اتجهت إلى اللون الذى يجد فيه الخديوى وعلية القوم ـ لا الشعب ـ مرضاتهم.

إن الأب الشرعى الذى كان ينبغى أن يخرج من صلبه المسرح المصرى هو خيال الظل؛ هو ذلك الفن الذى استقر فى مصر قرونا طويلة، معبرا عن آلام الشعب المصرى ومشكلاته. وإنْ اتخذ تعبيره صورة ساذجة. فقد بدأت هذه الصورة تنضج نسبيا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، حينما بدأت شخصياته تتمايز، وعندما بدأ يستعين برسم المناظر، كما هو الحال فى تلك المسرحية أو تلك «**البابة**» ـ كما كان يطلق عليها فى ذلك الحين ـ التى ألفها الشيخ **داود العطار**، والتى تسجل مرحلة من مراحل الحرب الصليبية، واسمها «**حرب العجم**».

كان يمكن لخيال الظل إذن أن يكون أبا فعليا للمسرح المصرى. غير أن **يعقوب صنوع** أغفل هذا المنبع الشعبى الأصيل واتجه إلى المهزلة الغنائية: ثم ظل المسرح المصرى بعد ذلك محصورا فى هذا النطاق، بالإضافة إلى نطاق الأعمال المترجمة أو المقتبسة، نحو خمسين عاما، أو على وجه التحديد حتى تلك السنوات التى سبقت ثورة **١٩١٩** حين شهد المسرح المصرى محاولات للتأليف المسرحى على يد **فرح أنطون ثم محمد تيمور**. غير أن المحاولة ما لبثت أن أجهضت بمسرح **الريحانى ويوسف وهبى**.

«كان مسرح الريحانى ويوسف وهبى لونا من المراهقة الفكرية حين نحاول التشبه بالأجانب، قبل أن تنمو شخصيتنا المستقلة، فنلبس البرانيط بعد أن نزحلقها إلى الخلف لتبدو كالطرابيش، ونطلق الأسماء الأجنبية على مطاعمنا ودور لهونا وشوارعنا وأبنائنا.. وكان فى كل منهما استغلال ساذج لنفسيات الناس بتحويل تطلعاتهم الاجتماعيه إلى النقمة على القدر وعبثه، وكان فى كل منهما ما يشيع فى المسرح الفقير عادة من استعمال النمط Type بدلا من الشخصية Character وذلك هو الاتجاه الذى انحدرت إليه فرقة ساعة لقلبك، وغيرها من الفرق الهابطة.

ومن هذين التيارين العارمين ولد مرح توفيق الحكيم. وقد ولد فى فراغ؛ لأن الأصول المسرحية التى استمد منها أهل الكهف وشهرزاد لم تكن قد عرفت بعد. ولم يستطع مسرح شوق أن ينافسها لأنه كان غناء قبل أن يكون مسرحا.[١٣] وهكذا عاش المسرح المصرى أزمته؛ أزمة تخلقه وولادته التى لم تنفرج إلا جزئيا فى منتصف الخمسينيات من هذا القرن، بعد إنشاء المسرح القومى وارتباط هذا المسرح بالمؤلف العربى، وخروج جيل من الكتاب المسرحيين فى مقدمتهم نعمان عاشور ويوسف إدريس ولطفى الخولى وألفريد فرج وسعد الدين وهبة وغيرهم».

وبعد فلعلنا فى السطور السابقة قد استطعنا أن نعرض للإطار العام الذى دارت فيه دراسات هذا الكتاب ومقالاته. وتبقى بعد ذلك الموضوعات التفصيلية لهذه الدراسات والمقالات، وهى رغم تباينها وتناثرها وانتقالها من الشعر إلى النثر؛ من الرواية إلى المسرح؛ من شوقى إلى العقاد، ومن نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس، فهى تصدر جميعها وكما أسلفنا عن رؤية واحدة وموقف فكرى واحد، ألا وهو إيمان المؤلف بأن موت الفن هو موت الأمة. تبقى بعد ذلك هذه الموضوعات التفصيلية التى لاغنى للقارئ عن الرجوع إليها فى أصلها، وإن كنا قد عمدنا فى الهامش الأخير من هذا العرض إلى وضع فهرسة تفصيلية لموضوعات الكتاب[١٤]، مع الإشارة للفكرة الرئيسية فى كل منها استكمالا للفائدة المنشودة.

• **هوامش:**

(١) راجع على سبيل المثال:
ـ صلاح عبد الصبور: ماذا يبقى منهم للتاريخ.
ـ صلاح عبد الصبور: قصة الضمير المصرى الحديث.

(٢) صلاح عبد الصبور. حتى نقهر الموت ص ٦

(٣)، (٤) المرجع السابق، نفس الموضع.

(٥) المرجع السابق ص ٨

(٦) عاد الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى تناول نشأة الفكر السياسى المصرى الحديث فى كتابه «قصة الضمير المصرى الحديث»، حيث توقف فى صفحاته الأخيرة عند الصيغة المثلى للمزج بين الثقافة الغربية ومقومات الشخصية المصرية.

(٧) صلاح عبد الصبور: حتى نقهر الموت ص ١١

(٨) صلاح عبد الصبور: المرجع السابق ص ١٠

(٩) نلاحظ هنا أن صلاح عبد الصبور يبدأ الحديث عن الشعر فى مقدمة الكتاب ثم يعود إلى الحديث عنه فى القسم الثالث . ونفس الأمر بالنسبة للرواية والمسرح . وقد آثرنا أن نجعل حديثه عن القضايا العامة للشعر فى موضع واحد من هذا العرض . أما عن التسلسل التفصيلى لموضوعات الكتاب فسوف نشير إليه فى هامش (١٤) .

(١٠) صلاح عبد الصبور المرجع السابق ص ١٦٨

(١١) نفسه ، ص ١٣

(١٢) نفسه ص ٢٢٨

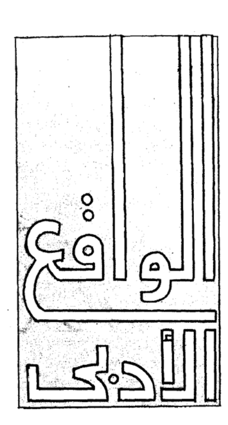
(١٣) نفسه ص ١١٧

(١٤) ينقسم الكتاب إلى مقدمة وأربعة أقسام . وتقع المقدمة فى الصفحات من ٥ إلى ٢٤ . وبرغم الصغر النسبى لحجم المقدمة فهى فى رأينا أهم ما فى هذا الكتاب . ذلك أنه علاوة على ماتتسم به من الأصالة والعمق فقد استطاع المؤلف من خلال الفكرة الرئيسية فيها وهى «موت الفن هو موت الأمة» أن يصنع رباطا يضم سائر الدراسات والموضوعات التى يحتوى عليها الكتاب . ويأتى بعد ذلك القسم الأول (ص ٢٥ ـ ص ٨) «من قضايا الأدب والعصر» . ويشتمل على أربع مقالات : «الفن والدولة الاشتراكية» ص ٢٥ ـ ٦٢ وهو دراسة للانتفاضة الأدبية التى شهدها الاتحاد السوفيتى فى مطلع الستينيات . والفكرة الأساسية هنا هى أن غياب الحرية يؤدى إلى موت الفن . ومن هنا كانت انتفاضة الأدباء السوفيت ضد قمع الفكر والفن ، تلك الانتفاضة التى بدأت أولى إرهاصاتها فى عام ١٩٥٥ بصدور رواية إيليا إهرنبورج «ذوبان الجليد» . أما ثانى مقالات هذا القسم فهو «وجهة نظر فى التراث : عبء أم قوة دافعة» (ص ٦٣ ـ ٦٨) . وفى هذا المقال يرى صلاح عبد الصبور أن التمسك الأعمى بكل ما خلفه الأقدمون دون اختيار أو تبصر ما هو إلا عبء ثقيل نحمله على ظهورنا ونسير به . فيصبح حالنا مثل حال السندباد الذى أشفق على ذلك الشيخ المقعد فما إن حمله على كتفيه حتى التفّ الشيخ المقعد بساقيه على رقبة السندباد وألزمه بأن يسير به فى كل مكان ، بل زاد على ذلك أن غمر جسمه بما تبقى فى معدته من فضلات . والمقال الثالث عن الترجمة .. والحياء الشرقى (ص ٦٩ ـ ٧٣) . لقد حال حياؤنا الشرقى دون تصوير علمائنا ومفكرينا لسيرتهم الذاتية فتقلص أوكاد يغيب من حياتنا أدب الترجمة . والمقال الرابع عن العقاد إنسانا (ص ٧٤ ـ ٧٨) : تعليق على كتاب الأستاذ محمد طاهر الجبلاوى عن حياة العقاد . والكتاب مثال واضح للحياء الشرقى الذى جعل طاهر الجبلاوى ـ برغم قربه من العقاد ـ يحجم عن ذكر كثير من تفاصيل الحياة الشخصية للعقاد ، توهما منه أنها قد تسئ إليه . ثم يأتى بعد ذلك القسم الثانى «فى المسرح» ويقع فى الصفحات (٧٩ ـ ١٥٦) . ويشتمل على اثنتى عشرة مقالة . أولاها «الميلاد الكاذب» (ص ٨١ ـ ٨٨) . كان افتتاح يعقوب صنوع لفرقته المسرحية فى عام ١٨٧١ ميلادا كاذبا للمسرح المصرى على النحو الذى أوضحناه فى المتن . والمقالة الثانية بعنوان «من هو الأب الشرعى» (ص ٨٩ ـ ٩٦) . خيال الظل كان ينبغى أن يكون هو الأب الشرعى للمسرح المصرى والثالثة بعنوان : أسطورة اليهودى التائه (ص ٩٧ ـ ١٠٤) . واليهودى التائه هنا هو يعقوب صنوع الذى غادر مصر فى عام ١٨٨٨ إلى باريس وقد خلف لنا مذكرات تشتمل على الكثير من الكذب والتهويل والمبالغة حول حقيقة دوره فى المسرح المصرى وفى الحياة المصرية . والرابعة عن : الكرادلة والمسرح ، (ص ١٠٥ ـ ١١٢) عرض لآراء كبار رجال الأدب فى مصر ممن عاصروا نشأة المسرح المصرى ١٩١٩ وفى مقدمتهم مصطفى لطفى المنفلوطى الذى هاجم المسرح هجوما ينم عن الجهل التام بأصوله . **والخامسة عن** «المؤلف هو المسرح» (ص ١١٣ ـ ١١٨) المولد الحقيقى للمسرح هو مولد المؤلف المسرحى . **والسادسة عن** إعادة ترتيب البشر (ص ١١٩ ـ ١٢٥) . وهى عرض نقدى لمسرحية الفرافير ليوسف إدريس . التى أخرجها كرم مطاوع فى مطلع الستينيات . **والسابعة عن** ملاعيب حلاق بغداد (ص ١٢٦ ـ ١٢٩) وهى عرض نقدى لمسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج . وفى هذا العرض يشير صلاح عبد الصبور إلى نجاح المؤلف والمخرج وفشل الممثلين . **والثامنة بعنوان** «ثلاثة قرون من الضحك» (ص ١٣٠ ـ ١٣٥) وهى عرض نقدى لمسرحيتين قدمهما المسرح العالمى فى عرض واحد فى أحد مواسمه فى مطلع الستينيات هما «المتحذلقات» لموليير والدرس «لأونيسكو» . **والتاسعة** . عن «الشر المضحك» (ص ١٣٦ ـ ١٤٠) . وهى عرض نقدى لمسرحية موليير «مريض الوهم» التى قدمها المسرح العالمى فى مطلع الستينيات . **والعاشرة** بعنوان «القدر وراء الأفق» (ص ١٤١ ـ ١٤٦) عرض نقدى لمسرحية الكاتب الأمريكى يوجين أونيل التى تحمل هذا العنوان . والتى أخرجها للمسرح العالمى حمدى غيث فى مطلع الستينيات كذلك . **والحادية عشرة** بعنوان «الآباء والأبناء فى مسرح ميلر» (ص ١٤٧ ـ ١٥٥) ، وهى حديث عن الدراما العائلية فى مسرح ميلر بمناسبة عرض مسرحية «مشهد من الجسر» . **والثانية عشرة** بعنوان «عالم طبيعة لكن برئ» وهى عرض نقدى لمسرحية علماء الطبيعة . تأليف الكاتب السويسرى فريدريتش دورينمات . ترجمة د . عبدالرحمن بدوى . ثم يأتى بعد ذلك القسم الثالث ويعود فيه الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن الشعر . ويشتمل على ست مقالات . أولاها : «دفاع عن النظم» (ص ١٦٣ ـ ١٦٩) . وفيها يرى أن الذين يدافعون عن الشعر القديم لا يعرفون أنهم فى غالب الأحوال يدافعون عن شئ آخر غير الشعر ، إنهم يدافعون عن النظم والثانية بعنوان «ولقد ولدت بباب إسماعيلا» (ص ١٧٠ ـ ١٧٥) . وهى حديث عن الشاعر أحمد شوقى وملامحه الفنية وأهم إنجازاته .

وثالثتها عن : «متحف الشعر العربى» (ص ١٧٦ ـ ١٨١) . وهى عرض نقدى لكتاب «ديوان الشعر العربى» الذى حاول فيه الشاعر على أحمد سعيد (أدونيس) إعادة تقديم الشعر العربى . ويأخذ صلاح عبد الصبور على هذه المحاولة رغم أنها نابعة من ذوق خاص شديد الخصوصية برغم جدّيتها وما اشتملت عليه من جهد . **والرابعة عن** : شاعر البلاد الهادئة (ص ١٨٢ ـ ١٨٨) . وهى عرض نقدى لديوان الشاعر أحمد رامى . ويلاحظ صلاح عبد الصبور هنا أن رامى وإن كان له فضل واضح فى الارتفاع بمستوى الأغنية فإن شعره يفتقد الصدق فى الكثير من نماذجه **والخامسة عن** : لوركا شاعر الأندلس (ص ١٨٩ ـ ١٩٦) . وهى حديث عن الشاعر الأسبانى لوركا . وهو فى رأى صلاح عبد الصبور نموذج رائع للمزج بين التراث والمعاصرة . **والسادسة عن** الشعر الأسود (١٩٧ ـ ٢٠٥) . وهى حديث عن أهم شعراء أفريقيا المعاصرين . مع نماذج مختارة من أشعار ليوبولد سنجور ، وكريستوفر أوليجو . وكويزى برو .

يأتى بعد ذلك القسم الرابع والأخير عن «القصة» ، ويتضمن ثلاث مقالات . الأولى منها بعنوان «فى دنيا الله» (٢٠٧ ـ ٢١٩) ، وهى عرض نقدى لمجموعة نجيب محفوظ القصصية التى تحمل هذا العنوان . ثم «الظاهر والباطن» (٢٢٠ ـ ٢٢٦) ، وفيها يبين كيف تئن أدبنا المعاصر يحاول التعرض للمشكلات الفلسفية للمعرفة «الإستمولوجيا» ، أو ما بين المعرفة الظاهرية المعتمدة على الرؤية الصوفية وهذا ما يتجلى فى قنديل ام هاشم ليحيى حقى ، و«الأفيون» لمصطفى محمود . وأخيرا يجئ مقال رحلة فى لزمن (٢٢٧ ـ ٢٣٤) ، وهو عرض نقدى لكتاب الدكتور على الراعى «دراسات فى الرواية المصرية» .

> إن دون الحقيقة الكبرى ألف ألف غطاء .. والحقائق الصغرى جاءت نسبيتها على صدقها ، فليمش الإنسان إذن مطمئنا إلى حيرته ، ومطمئنا أيضا إلى إنسانيته . ليجن من اللذات ما ينعش به نفسه دون أن يجور على أحد ، وليمنح الشعراء الحياة من المعانى الجميلة ما يلهمهم الخيال والحب . ولنبتسم فإن فى الأرض والسماء من التجهم ما يكفى قلب الإنسان .
>
> كتابة على وجه التاريخ



١ ـ تجربة نقدية

التحليل التضمينى لمسرحية «ليلى والمجنون»

٢ ـ شهادات المعاصرين

٣ ـ صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية

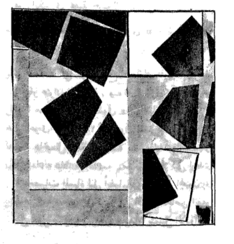
٤ ـ صلاح عبد الصبور فى الفرنسية

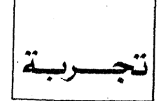
٥ ـ رسائل جامعية

٦ ـ مناقشات

٧ ـ وثائق وصور

٨ ـ ببليوجرافيا





التحليل التضمينى لمسرحية "ليلى والمجنون"

فدوى مالطى - دوجلاس

المقدمة

عندما سألنى صديق صلاح عبد الصبور أن أكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أتصور أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الصفحات بمنتهى الحزن على فقد صلاح ، ليس كشاعر وكاتب فحسب ، بل كصديق وكإنسان أيضا . أتمنى فقط لو أنه كان مايزال بيننا وأعجبته هذه الكلمات المكتوبة عنه .

وكما هو واضح من العنوان فإننى سأتكلم فى هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور الشعرية «ليلى والمجنون» . ولا شك فى أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية : «مأساة الحلاج»[1] ، «مسافر ليل»[2] ، «الأميرة تنتظر»[3] ، «ليلى والمجنون»[4] ، «بعد أن يموت الملك»[5] . وبالرغم من أن المسرحية التى سنتكلم عنها ليست المسرحية الأخيرة التى كتبها عبد الصبور فإنها ـ فى رأيى ـ أفضل مسرحية ألفها الشاعر المرحوم .

مسرحية «ليلى والمجنون» مسرحية عميقة جدا ، لها طبقات مختلفة . والمنهج النقدى الذى سأتبعه فى هذه الدراسة سيبدأ بقراءة للنص توضح لنا صفاته الخاصة .

إننا سنتكلم عن المسرحية كقراء وليس كمتفرجين ، أى إننا سنهتم بالنص المكتوب فقط . والنص المقول هو طبعا نص أيضا ، فى وسع الناقد أن يبحث عنه . ولا شك فى أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف عن أثره على المتفرج .

ومن الأشياء التى يلاحظها القارئ فى المسرحية استعمال المؤلف قطعا من نصوص مأخوذة من الأدبين العربى والغربى . وهذا شئ طبيعى عند بعض الكتاب ، فهو لا يتمثل فى هذه المسرحية فحسب ، بل فى كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة فى العالم كله . ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تلعبه فى المسرحية من دور ستساعدنا على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة فيها : الحب والزمن . وهذه الظاهرة التى تمثل نصا يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى ، ويرتبط ـ من ثم ـ بهذه النصوص الأخرى ، تسمى التضمين Intertextuality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبى هو التحليل التضمينى ، ويعنى البحث فى نص أدبى يتمثل فى نص آخر . وعلى أساس هذا المنهج يشتمل النظر النقدى أولا على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانها فى النص الأصلى ، وثانيا وضعها فى النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن الرابطة بين النص القديم والنص الجديد .

المسرحية

وقبل أن نبدأ التحليل ، لنقل كلمات قليلة عن المسرحية ، فهى تقع فى ثلاثة فصول ، **الفصل الأول** يشتمل على ثلاثة مناظر ، **والفصل الثانى** على منظرين ، **والفصل الثالث** على أربعة مناظر .

والقصة تدور حول أشخاص يشتغلون فى إحدى المجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة . وهم بعد أن اتفقوا فى أثناء ميعاد تجمعهم الأسبوعى على تأسيس فرقة تمثيل ، اختار لهم الأستاذ ـ كما قال هو نفسه :

ما رأيكم فى قصة حب ؟

أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوق الحلوة
مجنون ليلى[6] .

هذه أول مرة يوضح لنا المؤلف فيها السبب فى اختيار عنوان المسرحية . و «قصة شوق الحلوة» هى طبعا مسرحية أحمد شوق **«مجنون ليلى»** التى كتبها الشاعر فى سنة ١٩١٦[7] . وفى المسرحية التى جعلت فى داخل مسرحية **عبد الصبور** Play within a play ستلعب دور **ليلى** إحدى الشخصيات المسماة **ليلى** أيضا . ويسند دور المجنون إلى شاعر اسمه **سعيد** . وبالرغم من أن الأشخاص اتفقوا على تمثيل مسرحية شوق ، لم يبدأوا بتمثيل الأدوار فى

المسرحية من أولها ، بل اختار الأستاذ بعض الأبيات من شوقى وطلب من سعيد أن يكررها ، وسنتكلم عن هذه الأبيات فيما بعد .

وفى المنظر الأول من الفصل الثانى نرى ليلى وسعيد فى غرفة سعيد وهما يتكلمان عن طفولة سعيد ؛ ليلى تحبه وتريد أن تكمل حبها معه ، ليس فقط بالزواج ، بل بالعلاقة الجنسية أيضا ، كما تقول هى نفسها :

جسمى يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق
جسمى يتمناك كما تتمنى النار النار[٨]

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد الزملاء ، سعيدا وزيادا وحسانا فى مقهى . ثم يجئ مغن ضرير ويغنى أغنية شعبية . وفى أثناء هذا المنظر يكتشف الثلاثة أن أحد زملائهم فى المجلة وهو حسام ، الذى كان فى السجن ، قد صار جاسوسا .

والفصل الثالث يدل على ختام القصة ؛ إذ يذهب حسان إلى بيت حسام حيث يجابهه ويحاول أن يقتله ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفى نفس الوقت ، يدخل زياد وسعيد البيت ، وتخرج ليلى من الغرفة الداخلية وهى فى «ملابس تحتية»[٩] ويفر حسام مع حسان وزياد خلفه ؛ أما سعيد فيبقى مع ليلى ويسألها عن علاقاتها مع حسام .

والمنظر الثانى من الفصل الثالث يبدأ مع سعيد وليلى فى نفس الغرفة . يبدو لنا أن سعيدا قد نام ، وأنه كان ينادى ليلى فى أثناء نومه . ثم هما يكرران فى الحوار بينهما أبياتا من مسرحية شوقى سنتكلم عنها فيما يلى . ثم تحث ليلى سعيدا على النوم . وبينما هو مستلق يدخل حسام ؛ فينتبه سعيد ، ويأخذ تمثالا كان فى الغرفة وينهال به على حسام . وعندئذ يصيح حسام :

غافلنى المجنون

وتجيب ليلى :

مجنون مجنون مجنون[١٠]

وفى آخر المنظر نسمع بائع صحف ينادى بأن القاهرة احترقت .

والمنظر الثالث فى الفصل الثالث يظهر فيه الأستاذ فى غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم (إلا الأستاذ) أن يمضى فى طريقه الخاص بعيدا عن المدينة .

وفى المنظر الرابع من الفصل الثالث ، وهو المنظر الأخير فى المسرحية ، نجد سعيدا فى الحبس . ويبدأ المنظر مع الأستاذ وسعيد ، وفى آخره تدخل ليلى . ويحس القارئ فى هذا المنظر بأنه لم يعد لسعيد بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ؛ فعندما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتلميح إلى شعره . وعندما يسأله :

هل أرسل لك دخانا وطعاما ؟

يجيب سعيد :

لا .. فتش لى عن لعبة
كنت أراها وأنا طفل .[١١]

وحين تدخل ليلى تنادى باسم سعيد مرتين ، لكنها لم تفه بكلمة بعد ذلك . وحينما سألها سعيد : «هل كنت تحبينه ؟» لم ترد . وكانت آخر كلمات فى المسرحية هى كلمات سعيد :

أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا
أنا أنتظر القادم ...[١٢]

التضمين والتحليل :

كما قلنا سابقا سنتكلم **أولا عن التضمين فى المسرحية وسننتقل بعد ذلك إلى عنصر مهم هو عنصر الزمن فى ليلى والمجنون . وفى وسعنا أن نقسم أمثلة التضمين فى المسرحية إلى قسمين عامين :**

القسم الأول يشتمل على النصوص المأخوذة من الأدب العربى .

القسم الثانى يشتمل على نصوص من الأدب الغربى .

ونصوص الأدب العربى لها مصدران :

الأول هو **أحمد شوقى** ، والثانى هو الأدب الشعبى

ولا شك فى أن **أحمد شوقى** يلعب دورا مهما جدا فى مسألة الإلهام الفنى عند **عبد الصبور**[١٣] . فمعظم النصوص التضمينية مأخوذة من مسرحية **شوقى** التى ذكرناها : **مجنون ليلى** . وتطالعنا كلمات **شوقى** فى المناظر التالية :

١ ـ المنظر الثانى من الفصل الأول عدة مرات
٢ ـ المنظر الثانى من الفصل الثالث

فى حين تطالعنا النصوص المأخوذة من الأدب الشعبى مرتين فقط من خلال الأغنية الشعبية التى يغنيها الضرير فى **المنظر الثانى من الفصل الثانى** . لكن فضلا عن هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قطعا من نصوص أخرى لا نعتبرها أمثلة للتضمين ، وهى قطع تشتمل على أشياء مختلفة ؛ فمثلا فى نهاية **المنظر الأول من الفصل الأول** يقرأ زياد قطعة فى إحدى الصحف تحكى حكاية شرطى لمحت عيناه **«شابا وفتاة فى أحد المنحنيات الخافتة الضوء ، فترصد لها ... وساقها للمخفر»**

ويضيف الصحفى :

«ونحن نحيى لرجال الأمن مروءتهم وحماستهم للخلق الطيب ؛ فالأمم بلا أخلاق لا تبقى ولا تتقدم ... بل إنا نتمنى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارئ ، مثل القبعة ولبس المايوهات ....»[١٤]

وبالرغم من أن هذا النص يبرز بوصفه نصا مأخوذا من نص آخر ، فسوف لا نعتبره مثلا للظاهرة التى نتكلم عنها ، لسببين :

أولا لأن هذا النص ليس نصا أدبيا حقيقيا .

ثانيا لأننا لا نقدر أن نثبت حقا أنه ليس من إبداع المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التى لا نعتبرها أمثلة للتضمين الحقيقى ؛ ففى **المنظر الأول من الفصل الثانى** عندما نرى سعيدا طفلا مع أمه تكرر الأم ترنيمة لتنويم الطفل[١٥] ولكننا لا يمكن أن نهتم بأغنية الأم بوصفها مثلا للتضمين ؛ لأننا نزعم أن النص مستعمل كحوار عادى يدور بين شخصين هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولدينا فى هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سعيد .

وفى **المنظر الثانى من الفصل الثانى** مثلا ينشد سعيد قصيدة كاملة له عنوانها **«يوميات نبى مهزوم يحمل قلما ، ينتظر نبيا يحمل سيفا»**[١٦] . وفى الحقيقة ينشد **سعيد** أبياتا من شعره مرات عدة فى المسرحية . ولو كانت هذه الأبيات لشاعر حقيقى لاعتبرناها أمثلة للتضمين ؛ أى إنه لو كان لهذه الأبيات وجود أدبى خارج النص المسرحى لعددناها أمثلة للتضمين ، ولكن النص مادام من إبداع المؤلف أو شخص ما فى المسرحية ؛ فيجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى فى الحوار .

وبشكل عام فإن وجود الإطار الأدبى أو مجرد إيراد نص لا يكفى لتحقق التضمين . فالتضمين أساسا هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين .

ولنرجع إلى أمثلة التضمين فى مسرحية عبد الصبور ؛ فهناك مثالان مأخوذان من الأدب الغربى : **فى المنظر الثانى من الفصل الأول ينشد الأستاذ أبياتا لبرتولت بريخت**[١٧] ، وفى بداية **المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد أبياتا لإليوت**[١٨] .

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها فى المسرحية ؟ وماذا تقول لنا عن المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، ينشد الأستاذ أبيات **برتولت بريخت** فى أثناء حديث طويل :

لكن ما أحوجنا للحب
ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب
«إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ...
أن نعرف حب رفيق برفيقه»[١٩]

كما يشير الأستاذ نفسه إلى الأبيات بوصفها للشاعر الألمانى **بريخت** ، ويستعملها فى أثناء الحوار لتثبيت كلامه فى الحب . لكن هذا تضمين سطحى ، ليس واضحا من النص فحسب ، بل لا يقودنا على نحو ما إلى ما وراء النص . والحقيقة أن هذه الأبيات من بريخت تمثل مرتكزا أساسيا بالنسبة إلى تطور المسرحية .

والأصل الأدبى للأبيات هو قصيدة لبريخت مسماة «إلى المولودين بعـــــــد» An die Nachgeborenen . ولهذا النص أهمية لا بوصفه مثلا للتضمين فحسب ، بل بوصفه مشكلة فى الترجمة كذلك ؛ فالحقيقة أن الشعر الماثل فى مسرحية عبد الصبور ليس شعر بريخت بعينه . وأيضا فإن عبد الصبور لم يدلنا على مصدره عند الشاعر الألمانى ، ولكننا نعثر على الأبيات فى قصيدة لبريخت تتكلم عن الصداقة :

Die Wir den Boden bereiten Wolten für Freundlichkeit
Konnten Selber nicht freundlich Sein

وفى نص صلاح عبد الصبور لا يقتصر الأمر على الإشارة إلى الحب ؛ فهناك إشارة أخرى واضحة إلى الماضى لا توجد فى النص الألمانى الأصلى كما فهمناه . وليس فى وسعنا أن نثبت حقا كيف وأين غير الشاعر العربى النص الأصلى ؛ فربما أخذ شعر بريخت من مؤلف ثان أو من ترجمة غير فيها النص الأصلى . وعلى كل حال فهذا الأمر - من الوجهة المنهجية - لا يعنينا كثيرا ؛ لأن السؤال المهم إنما يتجه إلى نتيجة تغيير الأبيات والدور الذى يلعبه هذا التغيير فى المسرحية .

وبصفة عامة يمكننا أن نميز موضوعين مهمين تدور حولهما المسرحية ، وهما الحب والزمن . وفى الحقيقة فإن النص المنسوب إلى بريخت يشير بلا شك إلى هذين العنصرين . وبالإضافة إلى ذلك فهذان الموضوعان ليسا مستقلين ، بل تتمثل بينهما علاقة ضرورية فى المسرحية . وسنبحث عن هذه العلاقة فيما يلى .

الحب فى نص بريخت واضح شأنه شأن الزمن ؛ إذ نقرأ :

«إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى ... »

ولكن ما صورة الحب التى يرسمها لنا هذا النص الخاص ؟ فى الحقيقة هى صورة لرغبة لم تتحقق بعد ؛ إذ لم يستطع الشخص أن يعرف «حب رفيق برفيقه» . ومن الوجهة النقدية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات وصورتها فى المسرحية هى : الحب والزمن والعلاقة بينهما .

أما الأبيات المأخوذة من ت . س . إليوت فنطالعنا - كما قلنا - فى أول المنظر الثانى من الفصل الثانى ، حيث نرى الزملاء فى مقهى وهم يجلسون على مائدة ، و«النسوة يرحن ويجئن» (كما تقول الإشارات المسرحية) . وعندئذ ينشد سعيد :

النسوة يتحدثن ، يرحن ، يجئن
يذكرن مكايل أنجلو[٢١]

وهذه الأبيات من قصيدة إليوت المشهورة : «أغنية حب ج . ألفرد بروفروك» . وفى هذه القصيدة الأصلية تتكرر الأبيات المشار إليها مرتين[٢٢] . والحق أن استعمال هذه الأبيات فى مسرحية عبد الصبور يمكن أن يفهم من وجهة العمل الدرامى ؛ فنحن نقرأ فى الإشارات المسرحية أن «النسوة يرحن ويجئن» فإذا ما أنشد سعيد الأبيات من ت . س . إليوت بدا لنا هذا الإنشاد طبيعيا أى إن التحويل الذى يتم فى ضمير القارئ من الإرشادات المسرحية إلى قول سعيد يظهر سطحيا وبسيطا . ومع ذلك فإن إيراد هذا الشعر ليس عرضيا ، فمن وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات - كما اعتبرنا أبيات بريخت - مرآة لبعض العناصر التى تكلمنا عنها فى المسرحية .

إن أغنية بروفروك قصيدة يهتم فيها البطل بشيخوخته . ومع أنه خائف من السن والجنس فهو فى نفس الوقت عاجز عن التغيير . وسوف تتضح الزمن وعلاقته بالبطل سعيد فى «ليلى والمجنون» .

ولكن هل هذه هى الأهمية الوحيدة لأبيات إليوت ؟ الحقيقة أن هذه الأبيات ليست مهمة من حيث مصدرها الأدبى فحسب ، بل بوصفها دليلا على مسألة العلاقة بين الجنسين .

ففى أثناء الحوار الذى دار بين ليلى وسعيد فى المنظر الأول من الفصل الثانى تجلى لنا بدون شك موقف الشخصين من الجنس ؛ إذ يقول سعيد :

اء أوه .. الجنس ..
لعنتنا الأبدية
وجه الحب المقلوب

وتجيب ليلى :
لا ، بل وجه الحب المتبسم[٢٣]

وإذن فلم تكن لسعيد أية رغبة فى الجنس ؛ وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الجنس لعنة .

ولنرجع إلى شعر إليوت ؛ فبعد أن ينشده سعيد يسأله زميله حسان عن معناه ؛ فيجيب سعيد :

معناه أن العاهرة العصرية
تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة
كى تعلو من قيمة نصف الجسم الأسفل

ويضيف الزميل الآخر زياد :

معناه أيضا :
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى فى العهر[٢٤]

وهذا التفسير يدل بلا شك على علاقة الجنس بالشعر المنشد ، على الأقل فى ضمير الشخصين . ولكنهما عندما يفسران الشعر بهذه الطريقة يخلقان هذه العلاقة فى ضمير القارئ . فبدون هذا التفسير لم يكن ليصبح للشعر معنى إلا المعنى السطحى ، وهو أن النساء يرحن ويجئن ويتكلمن عن ميكايل أنجلو . وهذا هو المعنى الذى ينتقل على الأقل إلى القارئ الذى ليس له معرفة بقصيدة إليوت . وماذا يمكننا أن نقول عن الصلة الواضحة بين هذه الأبيات ، التى تتكلم عن النساء ، والعهر؟ هل هذا هو رأى سعيد فى النساء ؟ إن هذه الابيات وتفسيرها هما بمثابة تحويل مسانى من اهتمام الراوى فى أغنية بروفروك ، إلى اهتمام سعيد فى مسرحية عبد الصبور .

وبالإضافة إلى ذلك فإننا لو نظرنا إلى عنوانى القصيدتين لطالعتنا المعانى نفسها التى نتكلم عنها . فلنبدأ مع ت . س . إليوت .

إن عنوان القصيدة «أغنية حب ج ألفرد بروفروك» يمثل لنا فى وضوح نفس الاهتمام الذى برز فى القصيدة الأصلية ومن ثم فى المسرحية . وأما قصيدة بريخت فعنوانها يلعب دورا أيضا فى عناصر المسرحية . إن عبارة «إلى المولودين بعد» كعنوان تفضى بشكل عام إلى قصيدة سعيد التى يتكلم فيها عن نبى مهزوم ينتظر نبيا يأتى بعده .[٢٥] واهتمام الشاعر بمن يجئ بعده يحمل نفس الدلالة التى يحملها عنوان قصيدة بريخت . ومن ثم فإننا نكتشف أن نصوص الأدب الغربى المستعملة فى مسرحية عبد الصبور مهمة حتى فى عناوينها ، من حيث إنها تحقق نفس الهدف . وهى أمثلة للتضمين حين يصبح مرآة تنعكس عليها العناصر المركزية فى نص «ليلى والمجنون» .

وماذا عن النصوص العربية المستخدمة على أساس تضمينى ؟ كما قلنا سابقا فإن الينبوعين اللذين استمد منهما صلاح هما الأدب الشعبى ومسرحية شوقى «مجنون ليلى» . أما الاستمداد من الأدب الشعبى فيطالعنا فى المنظر الثانى من الفصل الثانى ؛ ونقصد بهذا الأغنية الشعبية التى يغنيها المغنى الضرير فى المقهى مرتين :

والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يامصر
وابنى لى فيكى جنينة فوق الجنينه قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هنية للى يسكنها
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى
ياليلى .. ياعينى[٢٦]

ما أهمية هذه الأغنية ؟ إنها فى الحقيقة لا تساعدنا كثيرا على فهم العناصر التى تعنينا فى هذه الدراسة ، وإن كنا لا نقول إنها لا أهمية لها من وجهة نظر أخرى ؛ إذ يبدو أن أهمية هذا المثال ترتبط بالدلالات والمشاعر الشعبية ، ويمكن أن يكون مفيدا لدى ناقد يدرس مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية .[٢٧] ومع أن المسرحية تتضمن بالتأكيد إشارات تساعد على شرحها سياسيا فإننا لا نهتم بهذا النوع من التحليل فى أثناء دراستنا ؛ فالذى يعنينا هنا هو الشرح الأدبى ، وخصوصا التحليل التضمينى .

ولكن للأغنية الشعبية أهمية أخرى لغويه . من وجهة اللغة تمثل هذه الأغنية الحالة الوحيدة لاستخدام العامية فى المسرحية كلها ؛ فهل لذلك من هدف ؟ بطبيعة الحال تحقق الأغنية مزيدا من النجاح إذا كانت بالعامية . وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن

نزعم أن استعمال هذا المستوى من اللغة يساعد فكرة الدلالات الشعبية التى ذكرناها فيما سبق .

أما النصوص المأخوذة من مسرحية **أحمد شوقى** فهى بدون شك مفيدة جدا لفهم مسرحية عبد الصبور . وقد أشرنا مرات عدة إلى مسرحية شوقى وكيف أن أثرها فى نص عبد الصبور له أهمية خاصة ، حيث يتمثل التضمين بصورة مستمرة ؛ إذ إن موضوع مسرحية عبد الصبور هو تمثيل مسرحية شوقى . وحتى فى المناظر التى لا ترد فيها أبيات لشوقى فإن مسرحيته تظل دائما مفهومة ضمنا فى ضمير القارئ .

وقد ذكر **أحمد شوقى** للمرة الأولى فى **المنظر الأول** من **الفصل الأول** ، أى فى أول منظر للمسرحية ، حينما يقول الأستاذ :

ما رأيكم فى قصة حب
أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوق الحلوة
مجنون ليلى(٢٨)

هذه الكلمات تدل على أثر شوقى لا بوصفه مصدر إلهام فحسب ، بل بما لمسرحيته كذلك من أثر نفسانى إيجابى ، على الأقل فى ضمير الأستاذ .

ويبدأ المنظر التالى **بليلى** تلعب دورها فى المسرحية إذ تنشد :

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض ثقيف ، نحن مغتربان(٢٩)

ومصدر هذه الأبيات هو **المنظر الثانى** من **الفصل الرابع** من مسرحية **شوقى**(٣٠) هذا المنظر هو حقا مصدر كل الأبيات المأخوذة من شوقى ، التى نجدها عند **صلاح عبد الصبور** . وسنبحث أهمية هذا المنظر فى مسرحية **شوقى** فيما يلى .

ولنرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور ؛ فى نفس المنظر الذى تبدأ فيه **ليلى** فى الإنشاد يحث الأستاذ **سعيدا** على تكرير أبيات من شوقى مطلعها : **«تعالى نعش ياليل ..»** . لكن ماذا يحدث عندما ينشد **سعيد** بعض هذه الأبيات ؟ . حينئذ يوقفه الأستاذ بقوله : **«لا»** . ويضيف :

هات من القلب ...
ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات
إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها ،
تخرج منه امرأة طفلة
مترسلة بالشهوة والصمت
تتبعك إلى جزر الحب الملعون(٣١)

وبعد هذه الكلمات يبدأ **سعيد** مرة أخرى فى إنشاد أبيات **شوقى** :

تعالى نعش ياليل فى ظل قفرة
من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالى إلى واد خلى وجدول
ورنة عصفور ، وأيكة بان
تعالى إلى ذكر الصبا وجنونه
وأحلام عيش من دَدٍ وأمان
فكم قبلة ياليل فى ميعة الصبا
وقبل الهوى ليست بذات معان
أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعى
وإذ نحن خلف البهم مستتران
ولم نك ندرى قبل ذلك ما الهوى
ولا ما يعود النفس من خفقان
منى النفس ليلى قربى فاك من فمى
كما لف منقاريهما غردان
نذق قبلة لا يعرف البؤس بعدها
ولا السقم روحانا ولا الجسدان
فكل نعيم فى الحياة وغبطة
على شفتينا حين تلتقيان
ويخفق صدرانا خفوقا كأنما
مع القلب قلب فى الجوارح ثان(٣٢)

وهنا يبدو لنا بشكل واضح أن هدف أبيات **شوقى** هو حث **ليلى** على الحب . أما نتيجة الأبيات فسنكتشفها بعد أن نقدم الأمثلة الباقية للتضمين من **شوقى** .

ففى **المنظر الثانى** من **الفصل الثالث** عندما نلتقى بسعيد وليلى وهما بمفردهما ، يقول سعيد :

ليلى
لا أنس منظرك ، وأنت تقولين
لما كنا نجرى تجربة الأدوار
فى غرفة مكتبنا بالدار

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان

أحق ..
ليلى «تستأنف»

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم سرى أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامر
بأرض ثقيف نحن مغتربان

سعيد :

حنانيك ليلى ، ما خلى وخله
من الأرض إلا حيث يجتمعان
فكل بلاد قربت منك منزلى
وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى :

لما لى أرى خديك بالدمع بللا
أمن فرح عيناك تبتدران

سعيد :

فداؤك ليلى الروح من شر حادث
رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى :

تراك إذن مهزولة قيس ، حبذا
هزالى ، ومن كان الهزال كسانى
هو الفكر

سعيد :

ليلى فيمن الفكر

ليلى : فى الذى تجنى
سعيد : كفانى ما لقيت كفانى

ليلى : أأدركت أن السهم ياقيس واحد
وانا كلينا للهوى غرضان(٣٣)

وأول شئ نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله أبياتا من شوقى يشير إليها بشكل واضح . وهذا يعنى أنه لا يترك لنا أى سبيل إلى سوء الفهم .

وبشكل ثانوى نلاحظ فى معظم الشعر أن القافية المختارة هى القافية **«النونية»** . وقد لاحظت عند قراءتى لشعر صلاح أنه كان يستعمل حرف النون كثيرا فى قصائده . وسألته ذات مرة عن هذا فأقر لى بأن النون أعجبته كثيرا ، لا لأنها ـ كما قال نفسه ـ **«مفتوحة»** ، ولكن لأنها أيضا تدل **على عمق الإحساس** . فوجود النون إذن فى الشعر المختار من **شوقى** ليس عرضيا ؛ لأن عبد الصبور قطع الحوار من **شوقى** بعد كلمة **«غرضان»** . ولو أننا تابعنا بقية حوار **ليلى** فى **«مجنون ليلى»** لـلاحظنا أن **شوقى** قد غير القافية بعد ذلك من النون إلى الميم .

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات حقا ، وما دورها الأصلى عند **شوقى** ؟ هذه الأبيات حوار يدور بين **ليلى وقيس** (المجنون) ، حيث تعلن **ليلى** إلى **قيس** أنها عاجزة عن حبه لأن لها زوجا هو **«ورد»** . وعلى كل حال فإن هذا المنظر يمثل لنا صورة مدمرة للحب . ومعنى هذا أنه بالنسبة إلى عنصر الحب تبرز أمامنا الصورة نفسها ، التى شاهدناها عندما تكلمنا عن التضمين من **بريخت وإليوت** .

وماذا عن مسألة الزمن ؟ ذكرنا من قبل أن هناك عنصرين من العناصر المركزية فى المسرحية هما : **الحب والزمن** . أما الحب فهو ـ كما شاهدنا ـ لم يكن حبا سعيدا ، بل محبطا .

وأما فيما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نعتبر النصوص المأخوذة من **شوقى** وليلى دليلا مهما وهاديا إلى هذا العنصر . والحق أن هذه النصوص تفتح لنا أبواب فكرة الزمن من جهات عدة . **أولا** هناك بطبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور ، أعنى الزمن المسرحى للمسرحية نفسها ؛ وهو ـ كما يقول لنا المؤلف ـ قبل عام ١٩٥٢ (أى قبل الثورة) .

وبالإضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي **لأحمد شوق** الذى يبزغ فى وعينا كل مرة تنشد فيها أبيات من مسرحيته ، فزمن شوقى التاريخى إذن حاضر ، لأنه حينما تورد أبيات شوق بشكل واضح تصبح مسرحيته أثرا ثقافيا . ومسرحية **شوق هى** أولا مسرحية فى داخل مسرحية عبد الصبور . والوهم المطلوب منا أن نتقبله يعنى أن مسرحية عبد الصبور تمثل الواقعية ، فى حين لا ينطبق هذا الوهم على مسرحية **شوق** . ومن ثم فإننا ندرك الإشارة إلى العمل الأدبى ومؤلفه ، ومن خلاله يتولد لدينا الإحساس بهذا الزمن . لكن أهمية شوق بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ؛ فى وسعنا أن نثبت ــ بدون شك ــ أن موضوع المسرحية الشوقية برمته إنما يعمل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم **ليلى والمجنون الأصلى** .

ولكن ما نتيجة الأزمنة المختلفة التى تواجهنا فى هذه المسرحية؟ وعم تدل؟ لما بدأت الأدوار «الشوقية» فى مسرحية عبد الصبور طلب الأستاذ من **سعيد** أن يلعب دور المجنون ، ولكن سعيدا رفض فى البداية ، إذ قال :

لا .. لا .. أنا لا أصلح للدور[٣٤]

فماذا حدث فى المسرحية؟. الواقع أننا فى نهاية المسرحية نرى أن دور المجنون وحقيقة الشخص «**سعيد**» **قد تشابكتا . وهذا معناه أن الشخص** / الممثل سعيدا قد اندمج فى شخصية المجنون / قيس . وفى **المنظر الثانى** من **الفصل الثالث** نرى **سعيدا وليلى** وهما ينشدان الأبيات من **شوق** . وفى هذه الأبيات تخاطب ليلى سعيدا وتناديه بـ «قيس» ــ اسم المجنون الأصلى . وهما عندئذ يظهران فى إطار مسرحية **شوق** . ولكن ــ كما أثبتنا من تحليل النصوص الأخرى ــ يكون لأى نص متضمن فى المسرحية أهمية غير أهمية النص الأصلى . وإذن فظهور الاسم «**قيس**» فى هذا المنظر يدل على خلط بين دورين لسعيد : دوره من حيث هو **سعيد** الشخص ، ودوره بوصفه المجنون .

ونحن نلاحظ هذا الخلط فى نفس المنظر مرة أخرى عندما ينهال سعيد بالتمثال على **حسام** الذى يقول : «**غافلنى المجنون**» فحينئذ تعقب **ليلى وهى** تخاطب **ســعـــيـــدا : «مجنون .. مجنون .. مجنون»** . وعندئذ يتحتم علينا ــ بلا شك ــ أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلا على أن سعيدا قد صار حقا مجنونا وأن الدور «الشوق» قد صار جزءا متمما لشخصية **سعيد الحقيقية** .

وهناك جانب آخر للنظر فى فكرة الزمن ، يرتبط بالتضمين . فعندما تكلمنا عن هدف أبيات شوق فى المسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال **لسعيد** إنه يبغى من **ليلى** أن تخرج من خوفها كامرأة طفلة . لكن التحليل يكشف لنا أن **سعيدا** هو الذى يخرج فى نهاية المسرحية حاملا روح طفل ، وكيف أن الطفل فيه كان يبرز شيئا فشيئا من خلال المسرحية . ففى **المنظر الأول** من **الفصل الثانى** يظهر سعيد مع أمه ، وهو فى **المنظر الرابع** من **الفصل الثالث** يطلب من الأستاذ أن يفتش له عن لعبة كان يراها وهو طفل[٣٦] ، بالإضافة إلى أن حساما فى **المنظر الثانى** من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلا .[٣٧] ولعل المثل الأهم على هذه الظاهرة هو الكلمات التى راح **سعيد** فى نهاية **المنظر الأول** من **الفصل الثالث** ينادى بها ليلى قائلا :

ليلى .. ليلى .. أمى

وإذن فقد انتهى بنا تحليل التضمين الذى استخدمه عبد الصبور من النصوص العربية إلى العنصرين اللذين كانا موضوع النظر .

ولكن تبرز عبقرية المسرحية (ومن ثم عبقرية **صلاح عبد الصبور**) فى استعمال النصوص الغربية والنصوص العربية بطريقة تنعكس على المسرحية برمتها . وقد أجاز لنا تفسير هذا الانعكاس ، وأثبت لنا ــ فى نفس الوقت ــ أنه كانت **لصلاح عبد الصبور** معرفة عميقة جدا ، لا بالأدب العربى فحسب ، بل بالأدب الغربى أيضا ، وأن مسرحية «**ليلى والمجنون**» **هى بحق عمل أدبى فائق** .

إن «**ليلى والمجنون**» تعد ــ بلا شك ــ من أهم نصوص الأدب العربى المعاصر .

هوامش :

(١) صلاح عبد الصبور . مأساة الحلاج . فى ديوان صلاح عبد الصبور (بيروت : دار العودة . ١٩٧٢) .

(٢) صلاح عبد الصبور . مسافر ليل (بيروت : دار العودة . ١٩٦٩) .

(٣) صلاح عبد الصبور . الأميرة تنتظر (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ) .

(٤) صلاح عبد الصبور . ليلى والمجنون (بيروت : دار الشروق ، ١٩٨١) . هذه هى الطبعة التى استعملناها فى دراستنا .

(٥) صلاح عبد الصبور . بعد أن يموت الملك (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ١٩٧٣) .

(٦) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٢٢ .

(٧) أحمد شوق . مجنون ليلى (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى . بدون تاريخ) . انظر أيضا :

(٨) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٤ .

(٩) نفسه ص ٩٥ .

(١٠) نفسه ص ١٠٨ .

(١١) نفسه ص ١٢٥ .

(١٢) نفسه ص ١٢٧ .

(١٣) أثر أحمد شوق فى صلاح عبد الصبور يستحق فى الحقيقة دراسة كاملة .

(١٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٥ .

(١٥) نفسه ص ٥٨ ــ ٥٩ .

(١٦) نفسه ، ص ٧٢ ــ ٧٧ .

(١٧) نفسه ، ص ٣١ .

(١٨) نفسه ص ٦٩ .

(١٩) نفسه ص ٣١ .

(٢٠) برتولت بريخت : «
فى

(٢١) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٩ .

(٢٢) ت . س . إليوت . «
» فى

(٢٣) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ٦٤ .

(٢٤) نفسه ص ٦٩ .

(٢٥) نفسه ، ص ٧٢ ــ ٧٧ .

(٢٦) نفسه ص ٧١ ، ٧٨ ــ ٧٩ .

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور «مأساة الحلاج» .

(٢٨) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٢ .

(٢٩) نفسه ، ص ٢٩ .

(٣٠) نفسه ، ص ١٠٣ .

(٣١) نفسه ، ص ٣٢ ــ ٣٣ .

(٣٢) نفسه ، ص ٣٣ ــ ٣٤ . وشوق ، مجنون ليلى . ص ١٠٤ ــ ١٠٥ .

(٣٣) عبد الصبور . ليلى والمجنون . ص ١٠٤ ــ ١٠٦ ، وشوق ، مجنون ليلى . ص ١٠٣ . كلمة «غرضان» عند عبد الصبور هى «هدفان» فى الطبعة التى استعملناها لمسرحية شوق . لكن الفرق ليس مهما للتحليل .

(٣٤) عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٣ .

(٣٥) نفسه ، ص ٥٧ ــ ٦٢ .

(٣٦) نفسه ، ص ١٢٥ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٠٧ ــ ١٠٨ .

(٣٨) نفسه ، ص ٩٨ .

شهادات المعاصرين

* أدونيس
* البياتى
* بدر الديب
* بدر أبو غازى
* بدر توفيق
* سمير العصفورى
* سلامة أحمد سلامة
* فاروق شوشة
* فتحى أحمد
* محمد ابراهيم أبو سنة
* مكرم حنين
* نعمان عاشور
* وليد منير

مكان لمسرحة الكآبة

□ أدونيس

موت صلاح عبد الصبور فاجعة: لي شخصيًا، وللشعر - أعني لنا جميعًا.
وكنت قد كتبت كلمة سريعة مشتتة لإعلان رثائه، أرسلها إليكم كما هي. آسف
كثيرًا، لأنني لن أستطيع المشاركة ببحث أو قصيدة، فلست أجد في ظروفي
الخاصة، فسحة تمكنني من ذلك. ولعل الكلمة طريفة أن تكون رمزًا أو تذكارًا،
تحية لصديقي الشاعر، كتبتها ببساطة، وكتحية متواضعة. فأنا أغيب عن مثل
هذه المشاركة أمر يضاعف أسفي.

بتقدير كبير

صلاح عبد الصبور وأنا من جيل واحد بل من عمر واحد تقريبا . ليس بيننا كتابة أو سياسة ، أى شئ مشترك ، لكن كل شئ ، مع ذلك ، يؤالف بيننا . فى لحظة الشعر ، خصوصا لحظة الموت ـ ذلك الشعر الآخر ـ يتمزق حجاب المعاصرة ؛ حجاب الخصومة والتنافس ، لا نعود نقوّم الشاعر بتشكيلاته الفنية أو بجزؤاته المرحلية ، وإنما نقوّمه بمشروعه كاملا ؛ بالطموح الذى يحركه ، والرؤيا التى يصدر عنها ، والأفق الذى يفتتحه ، والمعنى الذى يؤسسه .

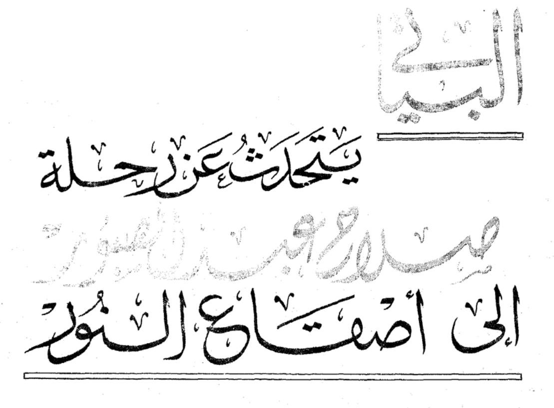
فى هذا المشروع الذى هو ، أساسا ، سؤال يطرحه الشاعر على العالم ، يتلاقى الشعراء الخلاقون ، فيؤلفون ، على تباينهم ، بستانا واحدا ؛ يتباعدون فيه متجاورين ، ويختلفون مؤتلفين .

الأشياء ـ مادية أو غير مادية ـ هى التى تملى لغتها ، أو لنقل : أن تكون اللغة فى مستوى الأرض ونبض الحياة اليومية ـ ذلك هو الباب الذى دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر ، وأخذ يوشوش الأشياء ، أو ينابذها فيما يحتضنها ، من أجل أن يترك لها أن تفصح هى عن نفسها ، لكن بلسانه . أولية الشئ على اللغة تعنى هنا أولية المكان . الزمن هو النهر العابر ، إن لم نقل الريح ، والمكان هو السرير الباقى . فى هذا ما يجعلنى أميل إلى أن أصف شعره بأنه مكان لمسرحة الكآبة ؛ مكان شفافة وكدورة فى آن ؛ ذلك أنه مكان اصطراع ، لامكان هباء . وفى الهوامش المصادافات : زهرة هنا أكثر انحناء على الغبار ، وزهرة هناك أكثر حنينا إلى الماء .

وهذا الطمى التاريخى ـ طمى الانسحاق ، والصبر النبيل ، والغبطة التى لا تكاد تتميز عن الفجيعة ، أو الفجيعة التى لا تكاد تتميز عن الغبطة ، والجسد الذى ينتظر بحكمة الدهر أن يتحول إلى رقيم فى المملكة الهيروغليفية ، مملكة السر ، كأنه بردىّ منذور للرقم ـ أقول : لا نجد فى جيلنا الشعرى من حضن هذا الطمى العريق الأخاذ ، وسافر فى أغواره ، واستنطقه ، كما فعل صلاح عبد الصبور ، دون ادعاء ، دون هرج ، دون انتفاخ ، كأنه هو نفسه نخلة ، أو نافذة ، أو زهرة ، أو موجة من الضوء .

كانت بيننا صداقة صامتة غالبا ، وتلقى عليها البرودة أحيانا شهوة المنافسة فى هذه الحياة الدنيا . هل نحتاج دائما إلى الموت لكى يوثق الصداقة ، ولكى يبقيها حارة كأنها لا تفارق المهد الذى نشأت فيه ؟ بل كأن الموت الذى يجتاح الحياة هو نفسه الذى يعلمنا أن نحب الحياة ، وأن نحب الإنسان والشعر .

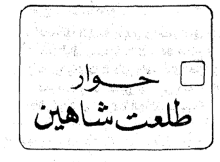
سلاما لصلاح عبد الصبور ، أخا وصديقا فى الشعر .



دائما يجمعنا ليل أسبانيا ، وبعد أن كنا نتجول فى ساحات القاهرة وشوارعها ، أصبحنا نتجول بين الأسماء ، أسماء المقاهي والمنتديات ، وأسماء الأصدقاء ، ويجمعنا ليل الغربة من جديد مع الشاعر عبد الوهاب البياتى ، فى أحد شوارع مدريد . دائما ما يجمعنا الليل ، ربما كنا نحب المكان لأنه يشبه أحب الأماكن إلينا فى القاهرة . وتستمر اللقاءات وتستمر الأحاديث . والبياتى مازال يعيش مع الذكريات .. الأصدقاء .. الشوارع .. الأحاديث ، دائم السؤال فى كل لقاء عن آخر أخبار القاهرة والأصدقاء . إلى أن جاء يوم ليله ثقيل ، فقد رحل الصديق والشاعر ورفيق رحلة النور . رحل صلاح عبد الصبور فى طريقه إلى أصقاع جديدة للنور . بحثا عن سماواته وحيدا ، حالما بالرجوع إلينا طلقا وممتلئا . ووقع الخبر على الشاعر عبد الوهاب البياتى كالصاعقة . لم يصدق ، كما لم يصدق أحد هنا ، ولكن للغربة والحنين للوطن طعم آخر . ويدور الحوار ، ولكن ليس ككل الليالى الأخرى . دار الحوار حول صلاح عبد الصبور ، الصديق ، الإنسان ، الشاعر ، رفيق الطريق إلى أصقاع النور .

بدأ الحديث عفويا . ولم يكن أى منا يتخيل أن هذا الحديث العفوى قد يتحول إلى ذكرى تسجل . ولكن الظرف الذى عشناه حوله إلى حديث حول حياة البياتى نفسه وذكرياته فى القاهرة ، وكان صلاح عبد الصبور نقطة مضيئة دائما فى علاقة البياتى بالقاهرة . وبعد أن أفاق قليلا ، تذكر بعض أشعار صلاح وقال لى :

«أنا شاعر
ولكن لى بظهر السوق أصحاب أخلاء
وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقونى
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى
على أنى سأرجع فى ظلام الليل حين يفض سامركم
وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق
إلى بيتى
لأرقد فى سماواتى
وحيدا .. فى سماواتى
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا وممتلئا
بأنغامى وأبياتى .
... ...
أجافيكم لأعرفكم »



ـ أول مرة تعرفت فيها على صلاح عبد الصبور شخصيا كانت بعد العدوان الثلاثى على مصر ، عندما أقامت رابطة الأدب الحديث حفل تكريم لى بمناسبة زيارتى للقاهرة . وفى هذا الحفل حضر معظم شعراء مصر الشباب ، وألقوا فيه قصائد لتكريمى ، وكان منهم حجازى ، وصلاح جاهين ، وكمال عمار ، والراحلان نجيب سرور وفوزى العنتيل ، كما كان هناك أيضا كمال نشأت ، وبدر نشأت ، وإبراهيم شعراوى . وكانت هناك خصومات أدبية تنعكس آثارها على مجلة العالم العربى التى كان يكتب فيها الشاعر إبراهيم شعراوى . فحدثت مشادة بين صلاح عبد الصبور وإبراهيم شعراوى لتسوية بعض الخصومات الأدبية الشعرية غير المتكافئة . منذ ذلك الوقت أصبح صلاح صديقا لى . وكنا نلتقى بين حين وآخر فى جروبى ومقهى على بابا ، حيث كان يجلس هناك دائما عبد الرحمن الشرقاوى وحسن فؤاد وسلامة موسى ، وكنت أزور صلاح بين حين وآخر فى روز اليوسف . وكنا نقرأ قصائدنا معا . بعد ذلك بقليل غادرت القاهرة ولم أعد إليها إلا فى عام ١٩٦٤ ، فعدنا إلى استئناف مشوارنا الطويل . كنا نلتقى فى الأهرام بمكتب الدكتور

لويس عوض. وفى لاباس وأحيانا فى فندق سيراميس أو هيلتون. وكانت العلاقات وطيدة، حيث كنا نتناقش عن بعض الكتب والمجموعات الشعرية والأفلام التى نشاهدها. وفى هذه المرحلة جاء إلى القاهرة الشاعر الأمريكى الكبير «**روبرت لويل**» الذى يعده النقاد ثالث أكبر شعراء أمريكا بعد: **ت. إس. إليوت وأودن**. وبمناسبة وجوده أقام الدكتور لويس له دعوة فى هيلتون دعانى إليها، وحضرها حجازى وصلاح، وتعرفنا على الشاعر ـ وكان قد سبق أن قرأنا له بعض القصائد، وتعرفنا عليه من خلال أشعاره ـ فكانت فرصة مواتية أتاحها لنا الدكتور **لويس عوض**. وكذلك تعرفنا بمكتبه بالأهرام على كثير من الشخصيات الثقافية العربية والأجنبية. أذكر منهم المستشرق الكبير **جاك بيرك**. وكنت ألتقى دائما بصلاح فى مكتبه بالأهرام، حيث كان يعمل محررا أدبيا بالقسم الثقافى بالأهرام، أو فى بيته، أو فى بيت حجازى أو الدكتور لويس عوض. وكنا نتحاور، وكان الدكتور لويس يبدى كثيرا من الملاحظات حول الشعر العربى بشكل عام، وحول شعرنا بشكل خاص. وظلت علاقتى بصلاح مستمرة إلى عودتى إلى الوطن عام ١٩٧٢. وكان آخر لقائى به فى مهرجان المتنبى الذى عقد فى بغداد، حيث كان قادما من الهند التى كان يعمل فيها مستشارا. وكان هذا اللقاء الأخير حميما بينى وبينه، وبين **الأستاذ فاروق خورشيد** الذى كان هو أيضا فى زيارة لبغداد. وفى لقائنا هذا استعدنا ذكرياتنا المشتركة بالجمعية الأدبية المصرية بالقاهرة، التى كانت تجمعنا بأصدقاء مشتركين. **كالدكتور عز الدين إسماعيل**. كانت لقاءاتنا تتميز بالصراحة التامة، فقد كان يحمل معه إلى القاهرة حزن الريف المصرى، وتحفظا إنسانيا، وخوفه من المدنية ومذلاتها، ليقيم توازنا بين شخصيته، إنسانا وشاعرا. كان واحدا من الأدباء القلائل الذين يلتقى فى بيوتهم كثير من الأدباء العرب والمصريين حتى لو كانت بينهم خصومة. وكان مثالا للكرم، وكثيرا ما كان يهتم بدعوة الأدباء العرب الذين يزورون القاهرة، فقد كان يدعوهم إلى بيته أو إلى المنتديات الأدبية، وكان دائب المتابعة والاهتمام لكل ما ينشر فى العالم العربى والعالم كله. وأذكر أن من مشاريعه الأدبية التى حدثنى عنها، مشروع ترجمة أشعار الكاتب اليونانى كازانتزاكس الكاملة إلى اللغة العربية. وكان دائما يحمل معه مجموعته الشعرية. ولا أدرى هل ترجم هذه الأشعار أم لا، وربما ترك بين أوراقه بعض ترجماته لهذه الأشعار[1]. كما أنه اهتم فى السنوات الأخيرة من حياته بأشعار الشعراء الشرقيين، وبشكل خاص شعراء الهند وأندونيسيا، وفى أثناء زيارته لمهرجان المتنبى، أذكر أننا تحدثنا بشكل تفصيلى عن الشاعر الهندى العظيم أسد الله غالب، الذى كتب عنه أستاذنا الكبير يحيى حقى وترجم بعض أشعاره ونشرها ضمن أحد كتبه.. ومن المصادفات الغريبة أننا كنا نقتنى نفس المجموعة الشعرية لهذا الشاعر، وهى المجموعة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية، التى نشرتها جامعة برنستن الأمريكية، وكانت الترجمة الإنجليزية منشورة إلى جانب النص الأصلى باللغة (الأوردية)، وهى لغة الشاعر، والترجمة الإنجليزية لم تكن واحدة بل ثلاث ترجمات لكل قصيدة، واحدة منها بقلم أحد الشعراء الهنود، والثانية نثرية بقلم شاعر أمريكى، والثالثة شعرية بقلم شاعر أمريكى أيضا. وقد تحدثنا عن أمانة ودقة هذه الترجمة المثالية، وكنا نطمح لشعرنا العربى أن يترجم بنفس هذا المستوى.

• **ما مفهوم الصداقة عند صلاح عبد الصبور من خلال هذه العلاقة الطويلة به؟**

ـ كان صلاح من أكثر الشعراء العرب تمسكا بالخلق فى مفهومه الاجتماعى، أى أن صداقته لم تكن تتأثر بالرياح والأعاصير التى كانت تهب عليها، بل كان يحاول أن يحتفظ بأوهى خيط للصداقة. لذلك كان له خلق أصيل، ينحدر من أعماق التراث الحضارى العربى، أى أنه كان شريفا فى صداقته وعداوته، إن صح تسميتها بالعداوة. والإنسان لا يملك إزاءه إلا أن يحبه، حتى لو حاول أن يكون عكس ذلك. ولعل هذا المفهوم للصداقة عند صلاح عبد الصبور من أرق وأعرق المفاهيم الحضارية فى رأيى.

• **فى أحيان كثيرة يبدو صلاح عبد الصبور هادئا ومبتسما على الرغم من الأحاديث العاصفة التى تدور حوله، بل يشارك فيها بنفس الهدوء، ويبدو كما لو كان الأمر لا يعنيه.**

ـ هذا شئ يبدو دائما على وجه صلاح الظاهر. وأذكر أننى فى أثناء هزيمة حزيران ٦٧ التقيت بصلاح وبعض الأدباء المصريين والعرب. وكانت الهزيمة قد وقعت عليهم وقع الصاعقة، وكنت الوحيد بينهم فى احتفاظى بأعصابى، لأننى كنت أرى علائم الهزيمة قبل أن ننهزم، وإن لم أفصح عن ذلك فى شعرى بشكل مباشر. وأعتقد أن بعض التغييرات كانت قد طرأت على صلاح فى تفكيره وشخصيته بعد الهزيمة، وظهر أثرها فى كتابته. وتلك هى طبيعة صلاح، حيث إن كثيرا من التطورات والتغييرات لا تظهر على سلوكه بقدر ما تظهر فى كتاباته، فقد ظل ذلك الريفى المتواضع، الذى يخفى تحت قناعه كثيرا من الأوجاع والتوجسات والتوقعات.

• **دائما توجد بعض المداعبات الصغيرة بين الأدباء وبخاصة من تربط بينهم صداقة قوية، فهل حدث هذا بين صلاح عبد الصبور والبياتى؟**

ـ لا.. ولكننى أعتقد أن الشعر من أشق المهن، ولهذا فإن محاولة الجمع بين الشاعر والموظف تثقل كاهل أى إنسان، بخاصة إذا ما أراد أن يجتاز أبوابها الطويلة. وكنت قد وجهت مرارا وتكرارا نقدا إلى صلاح، كان لا يتعلق بشعره بقدر ما يتعلق بتمسكه بالوظيفة. وكان صلاح عبد الصبور ذكيا، يدرك أبعاد اللعبة، ويدرك ما كنت أقوله له، ولكنه كان يقف عاجزا أحيانا أمام معاذلة الحياة الصعبة. ولكن كتاباته، التى كانت تعبر عن ضميره الحى المتوقد، كانت تفصح عن صحة ما أقول. وقد قرأت له على سبيل المثال لا الحصر قبل ثلاث سنوات على ما أتذكر مقابلة قال فيها بالحرف الواحد:

«**إن إحساس المثقف الحقيقى بكرامته يفوق تصور الكثيرين. لذلك فالبيروقراطية تحاصر الصفوة وتعزلها عن الفاعلية. وهكذا نجد أن هناك صراعا ضاريا: البيروقراطية تريد أن تفرض الموت على المفكر والشاعر، لكنها لا تستطيع، ولذلك فهى تحاول أن تخدع المفكر. إنها تقول له: أنا معجبة بأفكارك ومشاعرك، وتحاول بذلك استغلال المفكر، فيتحول إلى كلب حراسة للمصالح البيروقراطية**»

وربما كان حديث صلاح عبد الصبور الذى نقلته لك هو ما يجعلنى أشعر أننى فى نقدى له كنت على حق، ولكنه لما كان يدرك أبعاد اللعبة ـ كما قلت من قبل ـ فقد ظل يدور فيها إلى أن قضت عليه إحدى صراعاتها، فما أصعب على الشاعر أن يتعامل مع البيروقراطية.

• **كيف بدأت علاقة عبد الوهاب البياتى بشعر صلاح عبد الصبور؟**

ـ كان ذلك لأول مرة بعد أن قرأت قصائده التى بدأ بنشرها فى مجلة الثقافة فى بداية الخمسينيات. وكان بجانبه فى ذلك الوقت **الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور أحمد كمال زكى وفاروق خورشيد** وسواهم ممن كانوا يكتبون ويحررون فى هذه المجلة. وقد لفتت نظرى هذه القصائد، وكان بعضها بالشكل العمودى وقد ضمت هذه القصائد مجموعته الأولى «**الناس فى بلادى**» هذه المجموعة التى اعتبرها بجانب «**أحلام الفارس القديم**» و«**مأساة الحلاج**» أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية، هذه الكتب الشعرية الثلاثة تمثل مراحل كبرى فى تطور شعره وتطور أداته الفنية، وأذكر ـ فيما أذكر ـ أننى عندما كنت قد كتبت قصيدتى «**عذاب الحلاج**» ونشرتها، كان صلاح قد شرع فى التو كتابة مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج» وقد تبادلنا بعض المصادر القديمة والحديثة التى تتعلق بالحلاج وشعره وأخباره.

• **عندما بدأ التيار التجديدى فى الشعر العربى على يدى البياتى والسياب ونازك، كان صلاح عبد الصبور يخطو تقريبا نفس الخطوات فى مصر فهل تعتبر صلاح عبد الصبور جزءا من هذه الحركة التجديدية التى شاركت أنت فيها بنصيب كبير؟**

(١) هذه الأشعار وغيرها من القصائد التى ترجمها الفقيد ـ وهى كثيرة ـ ستجد طريقها الى القارئ عما قريب (التحرير)

ـ عندما بدأنا ، السياب ونازك وأنا ، كانت محاولتنا التجديدية تعتمد أول ما تعتمد على الشعر العربى القديم والحديث ، وبشكل خاص مرحلة «أبولو» والشابى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وإلياس أبو شبكة وغيرهم ، بجانب اطلاعنا على الأدب والشعر الأوربى مترجما أو مكتوبا بلغته الأصلية . ثم إن هذه الروافد لم تلبث أن امتدت فشملت الوطن العربى . أى أن رواد الشعر العربى المعاصر لم يظهروا فى مرحلة واحدة ، بل ظهروا فى مراحل متعاقبة . ولكن هذه المراحل لم تلبث (نقديا) أن انضم بعضها إلى بعض كما تنضم الموجة إلى أختها . ولا أريد فى هذه العجالة أن أعزو حركة التجديد إلى شاعر واحد أو إلى قطر عربى معين ، لأننى أعتقد أن التجديد الحقيقى يقوم به شعب يتحرك بأسره ، وثقافة تولد بأسرها . وما الشعراء إلا مرآة لهذه الولادة الحية . وكان صلاح عبد الصبور أحد فرسان هذا التجديد . وقد أسهم هو والشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ـ بعده بقليل ـ وسواهما اسهامة لا يستهان بها فى تجديد الشعر العربى ، لا فى مصر وحدها بل فى الوطن العربى كله .

بعد هذه الرحلة الطويلة التى سار فيها صلاح عبد الصبور على درب الشعر الصعب ، ما رأى البياتى فى هذه الرحلة شعريا ، أى ما رأى البياتى فى إنجاز صلاح عبد الصبور الشعرى ؟

ـ إن صلاح عبد الصبور لم يمت ، بل رحل ، والرحيل يعنى أنه قد تخطى الزمان والمكان لكى يولد من جديد فى زمان ومكان آخرين ، ويبدأ مهمته الشعرية ثانية . ولهذا فأنا أجده حاضرا حضورا قويا ولا أشعر بأنه قد رحل عنا ، لأن الرحيل بمعناه العادى يعنى الموت النهائى . وولادة الشاعر الحقيقى تبدأ بعد موته ، لأن غبار المحبين والأعداء يتساقط ، ولا يبقى إلا الشاعر وحده فى الحومة ، وبقاؤه فى الحومة وحده يعنى ولادته من جديد ، ذلك لأن الأصدقاء والأعداء قد يخلعون أحيانا هالة على هذا الشاعر أو ذاك فى حياته ، يصبح من الصعوبة اختراقها عن طريق النقد ، ولهذا فإن الشعر الحقيقى والنقد الحقيقى ، يبدآن بعد رحيل الشاعر . وصلاح عبد الصبور من الذين سيبقون ، وسيبقى النقد الأدبى يتابعه فى رحلته الغامضة الطويلة .

• **أذكر أننى كثيرا ما قرأت وسمعت فى المناقشات عن تأثر صلاح عبد الصبور بكتابات ت . إس . إليوت . وقد ثار جدل كثير حول هذه المسألة ، بل إن بعضهم اتهمه أحيانا بسرقة أو صياغة أشعار إليوت ، فما رأى البياتى كشاعر فى هذه المسألة ؟**

ـ اعتقد ان الشعر العربى حقق إنجازات رائعة ، وأنا ضد عقدة الخواجات ، وضد الذين يحاولون أن ينسبوا أية عبقرية أو أى إنجاز ثقافى عربى إلى أوربا ، والمبالغة فى حكاية تأثر صلاح عبد الصبور بإليوت أرفضها رفضا كاملا . ولو أردنا أن نتبع نفس هذا الأسلوب لقلنا مثلا عن الكوميديا الإلهية لدانتى إن عبقرية دانتى ليست هى التى صنعتها وإنما جاءت من اطلاعه على قصة الإسراء والمعراج وكتابات ابن عربى ، وإن مجنون إلزا لأراجون مستمدة من الشعر العربى ، وهكذا الأمر . وأعتقد أن الشعراء أشبه بموجات البحر ، حيث تضفر كل موجة شعر أختها ، وهكذا الأمر . أما المبالغة والتهويل بالتأثير والتأثر فتلك حكاية مملة . فمثلا هناك تشابه بين سيرة حياة الحلاج ومصيره الفاجع وبطل «جريمة قتل فى الكاتدرائية» لإليوت . هذا التشابه يكاد يكون متقاربا ، فلماذا لا نقول إن إليوت قد تأثر بسيرة حياة الحلاج ؟

• **هل مازلت عند هذا الرأى على الرغم من أنك فى هذه الأيام تقرأ كتاب الدكتور صلاح فضل عن تأثير قصة الإسراء والمعراج فى كوميديا دانتى ؟**

ـ ما قدمه الدكتور صلاح فضل ـ وهو كتاب عظيم ـ يدل على أن دانتى قد نقل نقلا حرفيا بعض مشاهد كتابه فى الكوميديا من قصة الإسراء والمعراج ، وإن كان هذا لا يعنى أن دانتى مجرد من العبقرية . لقد تأثر بالكتابات الإسلامية ، وهدته عبقريته إلى عمل عظيم هو الكوميديا الإلهية . ولكن عندما نمسك كلمة أو جملة تتشابه مع كلمة أو جملة لشاعر آخر ، فليس هذا معناه أن الشاعر قد تأثر أو نقل ، وإلا فلماذا نقول عن قصة «أوديب» التى تعاقب على كتابتها كتاب فى مختلف العصور ، والتى هى بحد ذاتها تكاد أن تكون نقلا لحياة «إخناتون» ؟ وإليوت نفسه قد تأثر بثقافات الشرق ، وبشكل خاص الثقافات الهندية والصينية ، وكذلك الثقافة الإغريقية والرومانية وغيرها . لكن هذا التأثر لا يعنى أنه قد نقل هذه الثقافات وإن كان قد اقتبس أحيانا وأشار إلى هذا الاقتباس أو لم يشر . لماذا يعتبر إليوت هو العبقرى وصلاح عبد الصبور مجردا من كل شئ ؟ فإذا اعتبر الغرب ونقاده أن إليوت كان شاعرا عظيما فنحن أيضا نعتبر صلاح عبد الصبور شاعرا عظيما . إن حكاية التأثير والتأثر هذه جاءت إلينا على أيدى بعض أساتذتنا الذين درسوا فى أوربا وهم يحاولون التأكيد على هذه الظاهرة ، ظاهرة التأثير فى الأدب العربى . وهذه ظاهرة تبرز فى أغلب الرسائل الجامعية ، بخاصة رسائل الذين درسوا فى الغرب . ولعل مرد هذا إلى عقدة الخواجات ، أو لإرضاء نزعات الأساتذة الذين يشرفون على هذه الرسائل وإرضاء غرورهم القومى . إذا كانت أوربا ذات يوم محور الكون فإن شعرها لم يكن محور الكون على الإطلاق .

• **صلاح عبد الصبور بوصفه شاعرا كبيرا ورائدا من رواد التجديد ، هل ترى تأثيرا لشعره على الأجيال التى جاءت من بعده ؟**

ـ الشعراء الذين لهم رؤية خاصة ، ومضمون وأسلوب متميزان ، من الصعوبة بمكان التأثر بهم ، وسبب ذلك أن الشاعر الآخر ـ لكى يتأثر ـ عليه أن يحيا نفس حياته ، أما الكتابات الشعرية التى تعتمد على سحر اللغة ، وعلى الزخرفة والنمنمة والتراكيب اللغوية الغامضة ، فمن السهولة جدا تقليدها . لهذا فإن التأثر بصلاح عبد الصبور أمر صعب . وهذا لا يعنى أنه ليس أستاذا للشعراء الذين جاءوا بعده ، ولكنه أثر فيهم ثقافيا ونفسيا ، لأنه فتح لهم نافذة النور على طريق مظلم . وهذا هو التأثير الحقيقى . إن رؤياه ورؤيته التى حملت الجديد كان لها أثر كبير فى فتح النوافذ الموصدة ، والانتقال من مرحلة شعرية إلى أخرى . إن الشعر الذى يعتمد على التجربة الوجودية يستخدم لغة التجربة الخاصة بها ، لهذا فمن الصعوبة بمكان تقليد لغة التجربة الشعرية . لكن الشعر الذى أشرنا إليه يمكن تقليده ، لأن لغته ـ وإن كانت تعتمد على النعومة والسحر والضبابية ـ ليست لغة خاصة بتجربة معينة ، بل إنها لغة مصقولة ومنتقاة .

• **أذكر فى السنوات الأخيرة أننى التقيت بالراحل صلاح عبد الصبور بعد عودته من مهرجان المتنبى الذى عقد فى بغداد ، وكان وقتها يعمل مستشارا بسفارة مصر بالهند ، فسألته عن آخر أشعاره فقال : يبدو أن الشعر قد بدأ يستعصى علىّ . فهل قوله هذا كان يعنى فى ذلك الوقت توقفه عن الكتابة الشعرية ، أى نضوب شعر صلاح عبد الصبور ؟**

ـ كان فعلا فى مهرجان المتنبى يشعر بحزن شديد وإن لم يفصح عن ذلك ، وباح لى ببعض هذه التوجسات ، وكان يشعر بعامل الزمن ، وكان كمن هو فى سباق مع الزمن ، أو مع شئ ما لم أتبينه فى ذلك الوقت ، وعندما بلغنى نبأ رحيله لم أصدق الأمر ، لأن رحيله مبكر . وقلقه المدمر كان قمينا أن يمده بالزاد الشعرى لسنوات طويلة مقبلة ، فالنار التى تتقد فى أعماق الشاعر وتسبب له الفجيعة والأرق هى علامة عافية وصحة . الكتابة وحدها لا تعنى شيئا ، وهناك كثير من النظامين والمتشاعرين الذين يكتبون فى كل يوم ديوانا جديدا . وصلاح عبد الصبور لم يكن منهم ، بل كان شاعرا حقا ، وكان صمته وقلقه وفراغ يديه أحيانا ، علامة عافية كما قلت ، ونذير عاصفة فى نفس الوقت . ولكن العاصفة إذا كانت قد اقتلعت شجرة حياته ، فإن شجرته قد استقرت فى كل أرض وكل مكان . وعندما أستعيد الآن قراءة بعض أشعاره ، أشعر بصمته وقلقه وبعض كلماته المبهمة التى كانت تتراجع على شفتيه قبل أن تغمرهما . ولعل محاولة قهر الشاعر التى تحدث عنها صلاح عبد الصبور كانت إحدى الصواعق التى أصابته قبل الأوان . الشاعر مادام حيا فهو مشروع ووعد فى هذا العالم .

ولهذا فإن القلق يشبه صلاة الاستسقاء التى كان يقوم بها الفقراء والفلاحون فى الريف العربى عندما تحبس السماء مطرها ورعدها وبرقها . وقد كان شعره يحمل رؤية الإنسان المصرى ، وإنك تستطيع أن تميزه من بين كل القصائد : فيه ورع وخشوع ، ورؤية الإنسان المصرى العربى دائما .

ه الرحيل المبكر والمفاجئ يجعلنى اتساءل عن ظاهرة الموت فى شعر صلاح عبد الصبور ، فهل يرى الأستاذ البياتى دلائل على هذا الرحيل فى شعره ؟

ـ لا يمكن الشعور بالموت ميتافيزيقيا دون المرور بتجربة الموت الوجودى . ولا أدرى مدى ما حقق صلاح عبد الصبور من جدلية بين مفهومى الموت هذين ، وأترك هذه القضية للنقاد ، ولكن هذا لا يمنع من القول إن الموت الذى هو صنو الحياة ، كان ملازما لشعور صلاح عبد الصبور فى معظم شعره . الموت الذى يولد مع الإنسان وينمو معه ويشيب ويكبر ويشيخ ثم يرفع قلوع رحيله . وأظل أردد قوله :

«هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك» .

كأس الألم

بدر الديب

لا أظن أننى أستطيع الآن أن أحمل نفسى على أن أكتب دراسة عن شعر صلاح عبد الصبور ، أو أن أستخدم هذا الفعل البغيض «كان» . ليس الموت هو المرعب أو المخيف ، ولكن ـ كما قلت لأولئك الصفوة من الكرام حوله ، الذين كلفونى بالكتابة : المخيف هو الكلمة التى لم تقل ، وأنه لن يسمع ما نقول .

لاشك أن هناك قصائد وأبياتا ، بل وأعمالا فى أدراجه عندما فاجأه هذا الصمت الملزم ، وأن نغمات كثيرة كانت تتكون فى هذا البدن عندما غص بأسراره .

فى آخر دواوينه الشعرية كان صلاح يستشرف لشعره وفلسفته آفاقا جديدة . والكلمات الأخيرة فى الديوان كانت تستحدث تطلعا للشكل . أطلق عليه وصف «تجريدات» . متمشيا مع نظرته النقدية التى حاول أن يعرضها فى «حياتى فى الشعر» . والحديث عن «التشكيل» ومعناه عنده ليس هو بالضبط ما أريد أن أشير إليه الآن . ولكنى أشير إلى هذا الطريق المجرد الذى فتحه لنفسه . والذى كان فيما أعتقد ـ سيغير الكثير من شعره :

تجريدة ٣

يارب ! يارب !
أسقيتنى حتى إذا ما مشت
كأسك فى موطن إسرارى
ألزمتنى الصمت . وهذا أنا
أغص مخنوقا بأسرارى .

أنا أيضا أغص مخنوقا بشوق إليه . وإلى ما كان سيصدر عنه . كان بيننا دائما ـ وما أكثر من سيقولون ذلك ـ هذا الاعتذار المتبادل . من جانبى لأنى سأسأله أن يقرأ لى الجديد . ومن جانبه لأنه كان دائما يصطرع مع شئ لم يكتمل بعد . وما أكثر ما عبر صلاح نفسه عن هذا الصراع مع شعره إذا غاب عنه . أو هذا الاحتفال الذى نصنعه جميعا ـ نحن وهو ـ إذا جاءه الشعر فى موكبه .

ما أشد سذاجة ما نقوله الآن من كلمات عن شعر صلاح . فى عام ١٩٥٦ عندما كان **«الناس فى بلادى» قد اكتمل وجمع ودفع للنشر ، ظللت أكثر من شهرين متواليين أقرأه وأعيد قراءته ، وأسجله بصوتى وصوته ، قبل أن أستطيع أن أخط كلمة عنه . والآن بعد هذه السنوات الطوال وهذا الإرث الذى تركه . ماذا نفعل لكى نكتب ؟ !**

إن الدراسات الأكاديمية تحتاج إلى زمن . وإلى قدرة على التماسك . وأنا لا أملك الآن شيئا من هذا وهناك غضب يعصف بالنفس أمام غيابه الذى أغلق الباب على ما تم من شعره . لقد أصبح لهذا الإرث تكامل فاجع لم يكن له من قبل . وأصبح تتبعه ودراسته جهدا طويلا لا يكاد ينتهى .

لماذا يمكن أن نقول الآن ؟ هل نتحدث عن الكأس التى شرب منها . ما هى ؟ وأى شراب ذاك العذاب فيها ؟ أم نتكلم عن موطن الأسرار وأين هو من هذه النفس ؟ وما تخومه وجغرافيته ؟ أم ننظر فى الصمت الذى كان يصطدم به . أو يفرضه على نفسه . أو يسير فيه ملزما ؟

إننى لم أعد بالقادر على أن أضع شعر صلاح المتكامل فى تاريخ الأدب العربى . فقد نحدد هذا المكان وحدده الآخرون . وسيظلون يتابعون حدوده كلما تطور شعرنا العربى فى الوطن كله . فالطريق الذى شقه صلاح أصبح ملكا للأمة وللغة ومسئولية ضخمة على أجيال الشعراء المتعاقبة خلال القرن القادم . فصلاح بشعره ابن قرننا هذا ومشاكله . وحلوله الجديدة التى قدمها هى المسئولة عن الشعر الحديث . ومازلت أعتقد أن ما يدين به صلاح لرواد الشعر الحديث من قبله قليل . فصلاح وحده هو الذى وضع النغمة التى جعلت الشعر الحديث ممكنا فى عصرنا . بل التى جعلت إمكانية الحديث شعرا متاحة . هو الذى جعل حديثنا اليومى . وشعرنا التراثى وتأثيرات الفكر والأدب الأجنبى . وتعبيرنا الوجودى الفاجع عن واقعنا ـ جعل كل هذا ممكنا

ومتاحا للجميع شعرا .

وصلاح هو الذى حل مشكلة وحدة القصيدة . ونقل قضية وحدة الموضوع إلى اختيار الوجود والإيجاد . وبذلك ارتفع بالقصيدة العربية إلى مرتبة العمل الفنى الموجود المصاغ . وهذا الإنجاز الكبير قد نجد له ملامح أو سمات أو جزئيات من التحقق فى شعر الرواد الآخرين . ولكنه عنده قد اكتمل وتم وأصبح لنا .

ولكن حياة صلاح . هذه السنوات التى عاشها يقول الشعر (فهذه حياته) . قد أحاطها هذا السياج القاسى من واقعنا العربى الاجتماعى والاقتصادى والسياسى . وعلى عكس غيره من الشعراء المحدثين . بل الكتاب والمفكرين . لم يرد أبدا أن ينكر وجود هذا السياج أو أن ينفيه ويخرج عنه . وقد يرى البعض فى هذا القبول تقاعسا عن التجريب أو استسلاما . ولكنى أراه . وكان هو أيضا يراه . تجربة ضرورية فى الصدق مع النفس . والصدق كان هو المعنى الحقيقى لتجربة عند صلاح . وهذا ملمح أساسى وضرورى لفهم صلاح عبد الصبور وتقدير إنجازه . لقد قبل صلاح حدود وضع الفكر فى مجتمعنا . وقرر ألا ينقطع عن وصف هذا الوضع ومشاقه . فما أكثر ما تحدث فى شعره عن تلك الفجوة المفروضة على المفكر والشاعر بين القول والفعل . وكم يسعد المرء أن يتصور ما كان يمكن أن يكون عليه شعر صلاح لو أنه أتيح له أن يحيا فى بهجة الحرية والصدق الكامل . إن تغيير الواقع ليس من مسئولية الشاعر أو المفكر . فمسئوليته مقصورة على التوعية به وتحديد أبعاد شروره . ولقد ظل هذا الواقع يرشح على نفس صلاح وعلى شعره . وظل هو يعيش رؤيته لواقع آخر ولمعرفة أخرى . صمت صلاح :

درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان
بعد أن انعقد الفم بضلالات الحكمة والحزن ..
وأرخى ستر القلق الكابى فى نافذة العينين
وتصلب جسمى فى تابوت العادة والخوف
بعد أن احترقت أو كادت بهجة عمرى
إذ رمت الأيام رماد حياتى فى شعرى
درس عرفته روحى بعد فوات الأزمان

هذه المقولات الوجودية فى الأبيات . واحدة واحدة . كانت دائما مقررة . يصطرع معها صلاح كما نصطرع نحن جميعا . وبذلك أصبح شاعرنا . ضلالات الحكمة . هى المعرفة غير المؤدية وغير الفاعلة . والحزن هو صدق النفس الذى لا يمكن أن تنفصل عنها . لأنه **«لايفنى ولا يستحدث»** . وهذا القلق الكابى . وتصلب الجسم فى تابوت العادة . والخوف . كلها معانينا اليومية التى لم نستطع أن نخلص منها طوال سنوات حياتنا . ولقد ظللنا - مثله - نحلم دائما بهذا الموقع فى التاريخ والجغرافيا . الذى يمكن أن نمارس فيه وأن نقرر «أن الجسم البشرى . لم يخلق إلا كى يعلن معجزته . فى إيقاع الرقص الفرحان» .

هذا الإسار الذى فرضه ويفرضه الواقع على الشعر وعلى الفكر - وليس الآن مجال الحديث عنه أو عن أسباب وجوده - هو الذى حدد فى شعر صلاح . كما حدد فى كل محاولات الفن الجدية فى وطننا العربى ، شكل التعبير ، وهو الذى حدد ما استطعنا أن نحققه فى الدراما الشعرية .

وشكل التعبير ، وهو الذى يسميه صلاح **«التشكيل»** . قد يحتاج إلى دراسة تفصيلية لابد أن يكون هناك من بين نقادنا من تفرغ لها أو سوف يفعل ذلك . ولكنه - كما استطعت أن ألمسه ، وفى حدود قدرتى الحالية على التعبير والصياغة - هو وصف لمحاولة إيجاد «الموضوع» على أرضية مرصوفة . وبين الموضوع الذى هو الشعر الخالص ، والأرضية ، التى هى «رواية» الواقع ، تتشكل عند صلاح القصيدة بل الدراما أيضا . فى كل قصيدة ، وفى كل دراما هناك هذا التركيب الذى يكاد أن يكون مستمدا من ملاحمنا الشعرية ، وإنْ اعتمد على حس تشكيلى مستمد من تجربة الفنون التشكيلية . وأكاد أظن أن صلاح كان ينظر إلى الملحمة الشعرية الشعبيَّة وهو يشكل القصيدة ، وإلى نفسه كأنه **«الراوى»** يحكى المقدمة . ويضرب الربابة ، ويصف الواقع ، كى يخرج صوت البطل - الموضوع وكلماته المباشرة بعد ذلك . كانت هذه هى طريقة الوصول إلى الصدق والحرية المتاحين ، دون أن يغفل لحظة عن إسار الواقع والحدود التاريخية المعيشة ، فى هذا الإطار ، كان الصراع دائما موصوفا ، وكانت المعاناة ماثلة وحاضرة . إننى أتذكر هنا مجموعة كبيرة من القصائد ، مثل السلام ، والملك لك ، وأقول لكم ، وأحلام الفارس القديم ، وحكاية المغنى الحزين ، كما أتذكر بلورية هذا الشكل ووضوحه فى الحلاج ، وفى «مسافر ليل» على الخصوص ، بل فى «الأميرة تنتظر» ...

إننى أجرؤ بجزئى ، وبإسار هذا الحزن ، على أن أعبر عن هذا الحدس النقدى وكأنه أنين قلب كان ينتظر المستقبل والقادم من الشعر ، الذى يختفى فيه الراوى نهائيا ، ليبقى الموضوع وحده مجردا كاملا . **فهل كان هذا ممكنا ؟ وهل كان صلاح يريد ذلك ؟ أما إنه كان يريد ذلك ويطمع فيه ، فكل ديوان «الإبحار فى الذاكرة» - آخر الدواوين - دليل على ذلك . وقد يكفى هنا أن أشير إلى «الموت بينهما» ، «وإجمالى القصة» ، «والتجريدات» .**

أما إن هذا كان ممكنا ، فقد كان هو نفسه يعرف أنه كان ما يزال مستحيلا :

لكن ما تثبته الصحف اليومية والحوليات
ينساه التاريخ
لا تبحر عكس الأقدار
واسقط مختارا فى التكرار

وهذا التناقض الواضح بين فعل الأمر **«اسقط»** والحال الوجودية **«مختارا»** هو بمثابة مؤشر للبوصلة الحيوية التى حكمت الطريق الذى اختاره صلاح . وهو لم يختره اختيارا شعريا فقط . ولكنه بهذا الموت الذى اختاره ، يقرر أنه كان اختيارا حيويا . اختيار حياة وسلوك .

ولست أدرى الآن ما الاستعدادات . أو التأثيرات ، أو التربية النفسية ، التى وجهت صلاح إلى هذا الاختيار . وهل أوصله إلى هذا مفهومه للحب أم للصدق أم لكليهما . أم هو العجز عن تغيير واقع لا يمكن أن يتغير . متخذا للقرار الدينى المطروح منذ بدء أجيال البشرية : الذبح الطقسى للذات . عندما كان البطل القديم يقف أمام الجذب وأمام سر الوجود من جديد . فيمثل الموت عندئذ ويرتكبه ، لتحيا الأرض . وعندما وضع المسيح فى تاريخ البشرية قصة الصلب من أجل الخلاص عن طريق المحبة . وعندما يختار هذا الطقس بعض المسرحيين الوجوديين (العبثيين) ليقدموا فكرة الخلاص الجديدة وعبور استحالة الاتصال - فى كل هذه الأحوال . كان البطل الشاعر يقدم على ارتكاب الموت مختارا عامدا مريدا . لأنه تمام القضية ، وقمة القدرة على التغيير ، والنموذج الأعلى المطروح للمحاكاة والقدوة .

قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربان .....

هذا القربان كان يقدم فى كل قصيدة تقريبا ، وفى كل عمل مسرحى ، ولست أعرف الآن ماذا أنقل هنا من أبيات وماذا أترك ، ولكن المتابعة المتأنية تستطيع أن تلم بطبيعة الطقس الذى يتم بالحب ، وبالكلمة وبالشعر ، وبتمام الحب والمعرفة . إنه أحيانا محو وأحيانا غياب موسيقى ، وأحيانا استسلام ، ولكنه دائما موت حقيقى ، يترك للآخرين أن يضعوا البطل فى اللحد ، بعد أن نضا عن نفسه «ثوب الزهو المزعوم ، وتهاوى عُريانا» ولكن شجاعا يستصرخكم :

هل تدعونى وحدى ؟
وكفاكم أنى سلمت
أن تضعونى فى لحدى .

إلى هذا الحل المختار . ترجع كل إشارات الصليب وإشارات المحو والموت فى شعر صلاح . ولقد لاحظت لأول مرة ، وأنا أعاود قراءة الدواوين تأثيرا غريبا لمسرحيتين مما يسمى بمسرح العبث . أشير إليهما

هنا لهواة المقارنات ومتابعة التأثيرات ، وهما مسرحية «قصة حديقة الحيوان» لإدوارد ألبى (١٩٥٩) ومسرحية يوجين أونسكو ، «أميديه» (١٩٥٤) .

وأحيل أولئك الذين يعجبهم الإمساك بالتأثير إلى «مسافر ليل» ، «وقصيدة حكاية المغنى الحزين» على وجه الخصوص . وليست الإشارة هنا بالطبع إلى حبكة الأعمال أو القصة ، ولكن إلى الدور المركزى لطقس القربان والتضحية بالذات الذى هو محور رئيسى فى معظم أعمال صلاح المسرحية والذى هو الموضوع الذى تسلك إليه معظم قصائده الكبيرة .

ولست ممن يحبون أن ينسبوا صلاح إلى الوجودية أو إلى مسرح العبث ، الذى هو تشكل من تشكلاتها ، فالواقع أن صلاح قد صنع لنفسه موقفه الروحى ـ ولا أقول فلسفته ـ بنفسه ، ومن ذوب فؤاده «المطعون بالسهام الخمسة» التى هى حواسه ، كما صنع طريقة للمعرفة والحب والموت أيضا . فهو ليس ابن مدرسة فلسفية أو فكرية ، ولكنه ابن وطن ووقت ، وفى هذا عظمته الحقيقة ، وعالميته التى حققها لنا .

أبغى أن أجلس جنب صحابى الشعراء
فى شتى البلدان
وأنا لست بخجلان
أبغى أن أتحدث ، أتلاعب باللفظ الجذلان

عن وهج الشمس على النيل ..
ووهج الأضواء الليلى على الشطآن
عن لعب الحب بقلب الفتيات السمراوات ..
كما تلعب ريح هينة بحقول الأرز الخضراء ..

إن هذا حقا هو ما كان يبغيه وما يبغى أن يحققه . ولكن ! إنه «المغنى» ، «الشاعر» ، ابن مصر . وطنه «الجوهرة» ، و «البرج» و «القصر الأسطورى» ، و «المهر الوثاب المشدود» «فى درب المعراج إلى الله» . إنه فى الحقيقة ـ مهما كانت التأثيرات ـ لا ينتسب إلا إليها . ولا يحس بقدرته حتى يحيل كل تأثير إلى شئ منها وبها . مصر هى حبه الذى ينتسب إليه ، وجسده هو مصر التى هى وطنه . فكيف يحقق المعجزة التى يبغيها لمصر وللجسد :

أبغى أن تعرف نفسى
كيف تصير الرغبة لحظة صحو
وكمال الرغبة لحظة محو

فإذا لم يستطع أن يحقق لمصر ما يريد فإن هذا ينعكس مباشرة على قدرته فى أن يحقق ما يريد لجسده :

والآن
هأنذا ، لا أنت ولا الخمر ولا الموسيق
وأنا مغترب فى أنحاء الكون
مغترب عن جسمى الجامد .

وعن هذا الطريق ، طريق الرغبة فى مصر وفى الجسد ، وصل صلاح إلى تجربة القربان ، وإلى الذبح الطقسى للذات ، وليس عن طريق أى تأثيرات أخرى . فالصلب والمسيح وبيت بتلر ييتس «الانسان خلق الموت» «الإنسان خلق الموت» كل هذه معان وتأثيرات قد استحالت عنده إلى تجربته الشخصية الخالصة ، التى عجزنا ـ نحن النقاد ـ عن تبينها كاملة ففوجئنا بفجيعة غيابه ، وبهذا الموت الذى اختاره وسقط فيه مختارا مريدا .

لقد أيقظنى موت صلاح على جهلى النقدى ، وعلى مدى غفلتى عن التبصر بالطريق الذى أعلن أكثر من مرة أنه اختاره ، دون أن نؤمن به وأن نصدقه . كم من المرات دعا صلاح ربه :

إرفع عنا هذا الزمن الميت !
أقس علينا . لاتعبر عنا كأس الآلام !
علمنا أن نتمزق بإرادتنا العمياء

ولم يعبر كأس الآلام . بل شربه وشربناه معه . وها نحن أولاء نقع معه فى هذا التناقض الذى لا يحل : هل أكمل صلاح أم أن من حقنا أن ننتظر «حتى نخرج للشطآن الضوئية» من الطريق الضيق الذى فتحه . ومن الباب الذى أغلقه بموته ؟ !

اللهم ارحمنا . وأغفر لنا وله !

صلاح عبد الصبور فى حياتنا الثقافية الفكر .. والكلمة



بدر الدين أبوغازى

كان حزن مصر على احتجابه من الأحزان القومية التى تتفجر من ضميرها الواعى ، ومن إدراكها العميق لمعنى موت الأديب والفنان .

هو حزن الفجيعة فى شاعر من أعظم شعرائها المحدثين ، وحزن الخسارة لاحتجاب شخصية لها فى حياتنا الثقافية إسهامات كبيرة ، فهو من القلائل الذين جمعوا فى تعادل عظيم بين عمق الفكر وتألق الوجدان ، كما أنه استطاع فى رحلة حياته أن يكتسب من الخبرات وأن يرتاد من الميادين ما كان كفيلا بأن يهيئه للاضطلاع بمسئوليات أخرى فى مؤسساتنا الثقافية . ولعله من العناصر النادرة التى جمعت إلى رهافة الحس وتنوع الاهتمامات الثقافية استنارة فى الفكر ووضوحا فى الرؤية وقدرة على سلامة الإدارة والتوجيه ، وهى خصائص منشودة فى القادة الثقافيين ، فلا نجاح للإدارة الثقافية بالفنان وحده ، ولا بالإدارى المستغرق فى بيروقراطية الشئون الإدارية ، وإنما هى تتطلب نوعية خاصة من الأفراد ، ومزاجا يجمع بين هذا وذاك . وقد كان هذا المزاج متحققا فى صلاح عبد الصبور ، وكان الأمل معقودا عليه فى دفع حركة الحياة الثقافية فى مجالات أوسع من مجال نشاطه فى هيئة الكتاب التى فارقها بفراق الحياة

ولو كان **لصلاح عبد الصبور** هذا الصرح الشعرى من دواوينه ، وهذا البناء الشامخ من المسرح الشعرى فحسب ، لكفاه ذلك مجدا ، وبقى اسمه بهذه الشوامخ واحدا من أكبر صناع أدبنا الحديث .

ولكن دراسات **صلاح عبد الصبور** النقدية ، وسياحاته فى تاريخ مصر ، تطلعنا على جانب مشرق آخر من جوانبه ، وتتيح لنا التعرف على فكر الرجل من كلماته ، ومن مواقفه من الأحداث ، وتقييمه للشخصيات . وإذا كان هو القائل فى **مأساة الحلاج** «الناس مواقف» ، فهو كذلك صاحب الكلمة التى نتبين منها فكره ومواقفه .

من صفحات كتاب صغير الحجم ولكنه خطير الشأن والأثر هو : **«قصة الضمير المصرى الحديث»** ، تتبدى مواقف المفكر ورؤيته السياسية ، وتنبئنا اختياراته وكلماته عن ضميره الوطنى وإدراكه لحركة التاريخ .

هذا الكتاب هو سياحة فى وجدان مصر فى القرن التاسع عشر وبعض ما عشناه من القرن العشرين . وهو - كما يقول - سياحة لا تتخذ من أحداث التاريخ إلا معالم لتحديد التاريخ وتلمس الخطى ، فالأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها حركة الفكر . بل هى الأرض التى ينبت فيها الفكر .

وهو يعنى فى الكتاب بمواقف الرجال العظماء الذين حفل بهم تاريخ مصر الحديث ، فالمواقف لا السير هى شاغله فى فصول رحلته التى صاغها بحسه الوطنى ، وفكره الواعى ، ووجدانه الشعرى .

وأول القضايا التى تشغله هى قضية «النزاهة الفكرية» ، فهى «القيمة الخلقية الأولى التى يجب أن يتحلى بها أهل الفكر والتأمل . وهى التى تبرر وجودهم فى المجتمع ، وشرعيتهم فيه كنخبة يحق لها القيادة والتوجيه» .

يقف **صلاح عبد الصبور** على أبواب مصر فى أوائل القرن التاسع عشر فيرى أمة كانت نائمة واستيقظت على هدير المدافع وانهيار القنابل بعد أن كانت مستسلمة إلى تيار الأقدار الساكن . ويتابع خطوها على طريق الحداثة والمعاصرة بعد أن هيأ لها **محمد على** الأسباب ، برغم ما اتسم به حكمه من ظلم وافتقار إلى العدالة .

نمضى مع الكاتب فى رحلته لنتبين فكره من كلماته . فنلمس احتفاءه **بالدهشة** «ينبوع كل فكر عميق» . ولكنه يعنى بذلك **«الاندهاش المحرك»** ، ففرق عنده بين «العقل الذى اندهش فظل ثابتا فى مكانه» «والعقل الذى اندهش فتحرك وحاول أن يحرك سواه من العقول» .

وكان **رفاعة الطهطاوى** فى رأيه هو «المندهش الأول» . والأب الفكرى لكل اتجاه إصلاحى وتقدمى عرفته مصر . ومن اندهاشه نمت شجرة مثمرة طيبة ، أصلها ثابت ، وفروعها تمتد على سماء الوطن العظيم» .

وهو يلمح فى رحلته بدايات يقظة الفضول الروحى إلى الحرية مع إشباع الفضول العقلى بالتعليم ، هذا الفضول الذى أحدث بقدوم **الأفغانى** إلى مصر شرارة واستجابة من نفوس متطلعة إلى نفسه المتطلعة ، فنمت فى بيئته الطليعة من الأسماء اللامعة فى تاريخ مصر : **محمد عبده ، وسعد زغلول ، وإبراهيم المويلحى ، ومحمود سامى البارودى ، ويعقوب صنوع ، وأديب إسحق ، وسليم نقاش .**

ويظل نبض الشاعر والمفكر ممتزجا بنبض بلاده ، **فهو يجزع لهزيمة روح مصر ، ويشخص أعراضها ودلائلها .**

لقد فشلت ثورة عرابى المسلحة ، وأخذ أصحابها يتبرأون منها ، وتسابق الأعيان إلى تقديم فروض الطاعة والولاء لجيش الاحتلال ، وقال **محمد عبده** إنها كانت «فتنة» ، غير أن قلب الشاعر يدمى ، ونفسه تأسى لهذه الأمة المفجوعة التى خاب أملها فى الرجال الذين أحبتهم .

ولعل أكثر ما أثار أساه العميق حديث **عرابى** بجريدة المقطم فى عام ١٩٠١ حين يقول «وقد شاء الله أن ينعم على وطنى ، ولكن لحكمة له جل جلاله قضى ألا يتم ذلك على يدى ، بل على يد الذين نازلناهم فى ساحة القتال ، وكانوا لنا أعداء فصاروا لمصر اليوم من خير الأصدقاء ، وقد قضى الله أن أكون واسطة هذا التغيير ، فأنال وطنى ما كنت أتوخى وأتمنى له من الخير بحسن تدبير جناب اللورد كرومر الإدارى المصلح الكبير» .

هنا يصرخ الشاعر صرخته المدوية :

«لقد هزمت أوروبا مصر لا فى أرضها فحسب ، بل فى روحها أيضا» .

غير أن «ابنا من أبناء الشعب وأحد صعاليكه العظام» يزوده فى رحلته مع ضمير **مصر** ببارقة أمل ، فقد تحول **عبدالله النديم** «من أدباتى إلى أديب ، ومن نديم يسامر السادة بالفكاهات والطرائف إلى ثورى يقض مضاجع السادة ويبدد أحلامهم» ، هو الثورى والمعلم ، الذى أطال **صلاح عبد الصبور** مصاحبته له فى رحلته التى حاول فيها نشر أعلام التيار الثورى فى مواجهة معارك الإصلاح الجزئية التى اتجهت إليها مصر ، إذ جنحت إلى المهادنة والاستسلام .

فى كل خطوات الرحلة وعنائها ، وفى جو مطاردة السلطة **للنديم** ، يتابع الشاعر والمفكر مواقف الرجال فيشيد بالجليل منها ويزدرى المتهافت ، فنراه يصحب النديم حين سيق إلى سجن طنطا ليحقق معه «وكيل نيابة من ألمع وأعظم الشخصيات التى عرفتها مصر» ، **هو قاسم أمين** . ويشيد **صلاح عبد الصبور** بموقف **قاسم أمين** ، «فهو لم يلح عليه فى التحقيق كثيرا ، وأمر له بالقهوة والدخان على حسابه ، كما أمر بتنظيف الزنزانة قدر الإمكان» .

وإذا كان **صلاح عبد الصبور** يتوقف فى الرحلة عند تيار الفكر الإصلاحى الذى أسماه «فكر الأعيان» ، واتخذ **لطفى السيد** علما عليه ، فإنه يقدر هذا الفكر قدره الصحيح ، فهو عنده «فكر القضايا الجزئية والحلول القريبة .. فكر التوسط والمهادنة والتأجيل» ، وهو فكر «ينمو فى أوقات الانحسار والانهزام ويتبناه العقلاء من أبناء الأمة ، ولديهم عندئذ حجتهم المقنعة الجاهزة .. إنهم يقولون : لقد جربت الأمة الانتفاض الشعبى ، والمطالبة بالحلول الكاملة .. بالعدالة الكاملة أو الحق الكامل .. فماذا وجدت ؟ .... ويمضون فى حجتهم **ليكشفوا أن الأمور زادت سوءا ، وأن ما أريد بالأمة من خير قد انقلب إلى شر ....** وحين دخل الاحتلال الإنجليزى مصر ، أورق هذا الفكر ونما وازدهر ، واتخذ له معارك جانبية ، مثل إصلاح التعليم فى المدارس المدنية والأزهر ، وتحرير المرأة ، وإنشاء المصارف المصرية ، وحماية ملكية الأرض الزراعية للمصريين ، وتعميم الجمعيات التعاونية على أسس ليبرالية ، ونشر الوعى العلمى .. وغير ذلك من أوجه الإصلاح ، ولكنهم لم يتناولوا القضايا الرئيسية ، مثل قضية الاحتلال الناشب أظفاره فى البلاد ، أو الدستور المفتقد المنظم لعلاقة الحاكم والمحكوم ..» .

مع رحلة هذا الجيل من المفكرين والسياسيين الذى نشأ فى أحضان طبقة الأعيان المصريين ، وحول مراكز تجمعها ، **يمضى صلاح عبد الصبور ويختتم** رحلته بتقييم تتم كلماته عن فكره وموقفه .

وإن أسوأ ما فى التوسط أنه يقود إلى التنازل ، والتنازل يقود إلى المساومة ، ثم تعمى بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور .. وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية المختلفة داعية إلى التوسط ، وكانت أجنحتها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم نهجا من أجنحتها السياسية ، فلأجنحتها السياسية أخطاؤها التى تصل إلى حد الانحدار الوطنى ، ولكن أجنحتها الفكرية قد خاضت كثيرا من المعارك الموفقة التى أسهمت فى تقدم الوطن ، مثل معركة التعليم وإصلاحه ، التى خاضها **لطفى السيد ومحمد عبده وسعد زغلول** حين كان قريبا منهما ، ومثل معركة تحرير المرأة التى خاضها **قاسم أمين** ، ومثل معركة بنك مصر التى خاضها **طلعت حرب** وكان من المساهمين الأول فى جريدة **«الجريدة»** حين إصدارها ، فضلا عن دور **محمد حسين هيكل** فى الأدب ، وبخاصة بكتبه

المتقدمة ، مثل «ثورة الأدب» و «تراجم شرقية وغربية» .

«وقد كان وجود هؤلاء المفكرين يطرح سؤالا ويجيب عنه فى الوقت ذاته ؛ هذا السؤال هو : هل تنجح مصر فى تقدمها النهج الثورى أو النهج الإصلاحى ؟ أما هؤلاء المفكرون فقد أثبتوا بإجابتهم أن أقصى ما يستطيع أن يصل إليه النهج الإصلاحى هو استقلال مقيد . ودستور هو ثوب فضفاض . واقتصاد متخلف ، وفكر لا ينبع من الواقع ولكنه ينبع من التوفيق بين الفكر الأوربى والطموح الشخصى لمن استعاروا هذا الفكر» .

تلك هى مقولته ، وهى إحدى مقولاته الكبرى ، التى تشير إلى رسالة المفكر ومسئولية المثقف فى إلقاء الضوء وتصويب الحكم وإنارة الطريق .

وهو حين لا يجد فى فكر الأعيان بغيته يتجه إلى «فكر الطلبة» الذى كان مصطفى كامل رائدا له وعلما عليه . وإذ ينظر فى كفاح مصر الوطنى منذ أواخر القرن التاسع عشر يتكشف له دور الطلبة وفكرهم مناظرا قويا لفكر الأعيان ، فهؤلاء يحمون مصالحهم ، ويثبتون وجودهم بين قوتى الاحتلال والقصر ، وأولئك يتجمعون تحت راية الوطنية فى ظل ممثلهم الأول مصطفى كامل فى كفاحه الوطنى .

لصلاح عبد الصبور تحليل واع ذكى لهذه الظاهرة ؛ فهو يرى «أن المجتمعات التى تشيع فيها الأمية يكون الطلبة هم الطليعة الواعية المتطلعة ، التى تكاد تتخلص فى الوقت ذاته من التدبير لهموم الحياة والخضوع لارتباطاتها ، فتتفرغ بكل ما فى نفوسها من حماسة وهمة لقضية الوطن .»

ويختم الكاتب المفكر الوطنى سياحته مع الضمير المصرى الحديث بقضايا ثقافية عميقة الجذور والارتباط بقضية القومية ، وبمستقبل مسار الضمير المصرى . فهو يدين الدعوات الحارة إلى الاستغراب التى ظهرت فى أفق الصراعات الفكرية الثقافية ، ويراها لونا من السخط على الواقع تحرفه عن مكانه الصحيح .

ومع إيمانه بأن حياتنا ينقصها «هذا التجدد الصحى» الذى يشكل توقا إلى الأحسن وتجاوزا للواقع إلى تخوم جديدة ، فإنه يدرك «أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هى هذا الميراث العربى الذى كان زاهراً وافياً باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس» .

وإذا كانت الصورة لا تبدو باهرة حتى الآن كما يقول .. فإن «العتامة على هذه الصورة ليست إلا عتامة زائلة يوما ، وأن السبب الرئيسى فيها هو هذه النسبة الهائلة من الأمية التى نعايشها ؛ فإن محو الأمية من مصر ليس شعارا أو رقما إحصائياً يتيح لنا الفخر فحسب ، ولكنه رفع للغطاء عن مخزن بشرى ضخم ، حافل بالمواهب الفنية المتدفقة التى حال صدأ الأمية وغطاؤها الكثيف دون انطلاقها» .

علقت بالضمير المصرى الحديث فى رحلته شوائب من انحرافات صدرت عن الغلو فى دعوة التغريب ، وتفرعت عنها قضيتان غريبتان : دعوة إلى اللهجات العامية ، استنادا إلى قضية اللاتينية وتفرعها إلى اللغات المختلفة ، ودعوة إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية .

وهو يلمح بداية لهذه الدعوة إلى العامية عند رفاعة الطهطاوى فى كتابه «أنوار توفيق الجليل» ؛ إذ يرى أن اللغة الدارجة التى يقع بها التفاهم فى المعاملات السائرة لا مانع أن يكون لها قواعد تضبطها ليتعارفها أهل الإقليم وتصنف بها كتب المعارف العمومية والمصالح البلدية .

ويتلمس صلاح عبد الصبور تبريرا لدعوة الطهطاوى واحتمالات دوافعها من سوء حال اللغة العربية فى عصره ، وظنه أن الكتابة العامية قد تنشر الوعى بين الناس وتشيع عادة القراءة التى لمسها بين الفرنسيين فى أثناء إقامته فى فرنسا .

ولكنه يشير بذكاء إلى أن الطهطاوى نسى خطوة هامة ينبغى أن تسبق كل قراءة ، سواء أكانت بالعامية أم الفصحى ، وهى تعلم القراءة ذاتها .

وهو يتصدى بعد ذلك للدعاة الآخرين ، ممن ساقهم إلى هذه الدعوة حسن النية ، أو من المستشرقين الذين لا نستطيع الحكم على نواياهم ، ويجادلهم : «أى عامية يريدون ؟ أهى عامية شمال مصر أم جنوبها ؟ وكيف نفعل بتراثنا العربى ؛ هل نترجمه إلى العامية ؟ وما هى قواعدها وبلاغتها ؟

ويعود فيؤكد أن هؤلاء الداعين لم يفطنوا إلى لب المشكلة وهو الأمية ، كما أنهم لم يفطنوا إلى أن العربية الفصحى ذاتها تتطور تطورا محسوسا ، بحيث أصبحت وسيلة للإفهام ونقل المعارف المحدثة ، وأن الجهد الذى قد يبذل فى وضع قواعد للعامية كاف ـ إذا وجه وجهته الصحيحة ـ أن يجعل من العربية لغة عامة بين الناس .

وفى ختام الرحلة يصل الكاتب إلى الأمل يراه مشرقاً من صفحة الحياة الثقافية المصرية بفكرها الفلسفى ، وبأدبها ومسرحها وفنها ، وينظر إلى الجوانب الإيجابية فى هذا كله فيقول : «إن المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثاتها وحاضرها ، وأن تمزج بين تراثها وتأثرها ، وأن ما يلزم لها أشد اللزوم هو مزيد من الخطوات الدائبة على الطريق الصحيح» .

تلك رحلة من أروع رحلاته . جلت رؤيته لحياتنا الثقافية ومسيرته مع تشكل الضمير الحديث ، وهى رؤية تنم عن الفكر الوضاء والكلمة الموقف .

ولكن الرؤية تكتمل أبعادها فى رحلته مع الحلاج . وإذا كانت «مأساة الحلاج» ، التى ظهرت فى عام ١٩٦٦ ونال عليها صلاح عبد الصبور جائزة الدولة التشجيعية ، تعد ـ مع مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى ـ بداية جديدة لعودة المسرح إلى رحاب الشعر ومعالجة فنية توافرت لها متطلبات المسرحية الشعرية وأصولها ، فإن بناء هذه المسرحية وصياغتها أتاحا للشاعر أن يعبر عن فكره «بالكلمة الموقف» . ومع ما أبدعه صلاح عبد الصبور من مسرحيات شعرية تجلت فيها قيم الفن المسرحى الشعرى . واستوعبت تجارب جديدة مثل «مسافر ليل» و «الأميرة تنتظر» و «ليلى والمجنون» . فستبقى لمأساة الحلاج تلك القيمة الخاصة من حيث تعبيرها عن مجموعة من الأفكار المتصلة بقضايا الصراع ومفهوم العدل والحرية .

وإذا كانت أحداث المسرحية تدور فى زمان يعود إلى ما يقرب من ألف عام ومائة فإن ما ضمنه فيها من أفكار وآراء ، وما أجراه على لسان أبطالها من حوار ، إنما يرتبط بقيم وقضايا تتعلق بحقوق الإنسان .

هو يجسد بكلماته معنى الشر فيراه ماثلاً فى «فقر الفقراء ، وجوع الجوعى» . وتلك رؤيته للظلم الاجتماعى ، يطلقها على لسان الحلاج فى حواره مع الشبلى .

وتتجلى رؤيته للحكم الصالح حين يقول :

«إن الوالى قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه ؟
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة فى
أكواب العدل .
الوالى العادل
قبس من نور الله ينوّر بعضا من أرضه
أما الوالى الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كى يفرخ تحت عباءته الشر .»

على أن الشاعر يبلغ الجلاء الفكرى فى مفهومه للعدل ، وتتردد فى ثنايا مسرحيته كلمات تنم عن موقفه .

«ليس العدل تراثاً يتلقاه الأحياء عن الموتى
أو شارة حكم تلحق باسم السلطان ..
إذا ولى الأمر
كعمامته أو سيفه .
العدل مواقف
العدل سؤال أبدى يطرح كل هنيهة
فإذا ألهمت الرد تشكل فى كلمات أخرى

وتولد عنه سؤال آخر ، يبغى رداً العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه »

ثم هو يؤكد فى موضع آخر من المسرحية معنى آخر لمفهوم العدل حين يفرق بينه وبين القوة :

« ميزان العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف واحدة .. »

ولعل الكلمات التى أجراها فى مشهد المحاكمة ـ وهو من أروع ما فى المسرحية ـ ينبئ عن موقفه الفكرى من معنى العدل ورسالة القضاء ، فليس العدل مظاهر ، ولا براعات من الكلام المحكم المحبوك الذى يهيئ للسياف مشنقة من أحكام الشرع :

« إن الكلمات إذا رفعت سيفا
فهى السيف
والقاضى لا يفتى ، بل ينصب ..
ميزان العدل
لا يحكم فى أشباح ، بل أرواح
أغلاها الله
إلا أن تزهق فى حق أو فى إنصاف
الوالى والقاضى رمزان جليلان
للقدرة والحق » .

لقد عبر الشاعر عن فكره الإنسانى والسياسى بالكلمة ، فنحن لا نرى فى كلماته الفنان المبدع وحده ، ولكننا نرى المفكر صاحب الرأى والموقف ، ونستطيع أن نرسم صورة من ملامح فكره الذى حرك ضمير حياتنا الثقافية بالكلمة .

وكم كان صلاح عبد الصبور يعلى من شأن الكلمة ، يراها نوراً وناراً ، غِمْداً وسلاحا . أليس هو القائل :

« أحببنا كلماته
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات »

عمر من الشعر



مع صلاح عبد الصبور

يونيو ١٩٦٣ - أغسطس ١٩٨١

صلاح وأنا من مواليد برج واحد فى شهر واحد . الرقم ٣ يعقد بيننا آصرة فريدة ، فقد ولد فى ٣ مايو عام ٣١ ، وهو بذلك يكبرنى سنّا بثلاثة أعوام وثلاثة عشر يوما فقط . ولكنه يكبرنى شعرا بثلاثة عشر عاما على الأقل . أما صحبتنا فقد بدأت فى الربع الثالث لعام ٦٣ .

يا عم صلاح ! وأنا أعرفك وأعرف قدرك ، لا أزعم أنى أعرفك وأعرف قدرك حق المعرفة ، لكنى مقترب منك كثيرا ، ولما ما باعدت الأيام خطانا ، فالقلب الأسيان يميل دواما للقلب الأسيان ، والوجد الدفاق يحن دواما للوجد الدفاق ، والوجه العاشق يسعده الوجه العاشق ، والصوت المحزون يغار عليه الصوت المحزون .

يجمعنا فى أحوال الإنسان الحزن الكونى ، والاكتئاب الذى انتهينا إلى الاقرار بديمومته ، والإطلال على الدنيا وهو النبض المألوف المؤلم فى دمنا .

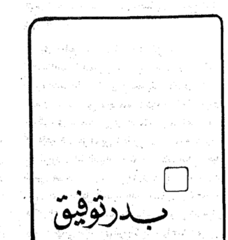
يجمعنا فى الشعر تفردنا ، وتلاقينا حول الجدة فى توظيفْ الكلمة ، والطفرة فى الصورة ، والوفرة فى التعبير ، والنزعة للإدهاش ، وإحياء المفردة الباخلة على الشعراء بسر غناها ، وغناء الأحرف فيها حين تواتيها رنتها الكامنة إذا أحكم عازفها الشاعر مس الوتر الحرف ، والوتر المعنى ، والوتر اللون ، والوتر الموسيقا فى المألوف وفى غير المألوف من الكلمات .

يجمعنا التعبير عن الذات ، عن الأنا ، وأحيانا نتحدث من خلال الشخص الثانى أو الثالث ، أو من خلال مشاهد فى مقاعد النظارة .

يجمعنا المعرفة الواثقة بمفهوم « الشعر الحر » ، والقصيدة « الجديدة » ، وعناصر « التجديد » التى تحملها القصائد ، وماهية الذات فى القصيدة ، وعناصر الدراما فى مونولوج القصيدة ، وعناصر الموقف الشعرى فى قصيدة المناجاة الذاتية .

يجمعنا الاتفاق على سمو إيديولوجية الشاعر على إيديولوجية السياسى . وانطلاقا من هذا المفهوم لم نُسخِّر قصائدنا لأى اتجاه سياسى فى مصر أو خارجها ، وظل ولاؤنا للوطن وفن التعبير .

يجمعنا حب اللغات الأجنبية طلبا للثقافة من مصدرها ونبعها الأول ، وإثراء لحاستنا الموسيقية . ولطالما عقدنا المقارنة بين صوتيات الكلمة الواحدة فى الإنجليزية والفرنسية والألمانية . تجمعنا ترجماتنا للقصائد التى أعجبتنا من الشعر الأجنبى والإنجليزى بشكل خاص . وكان ت إس إليوت معنا صديقا مقربا . وجدنا فى موقفه الشعرى ، المؤسس على النظرة العدمية للحياة ، بينا محاورا فى نطاق منازل الشعراء المحببن .



بين **ت . إس . إليوت** وصلاح عبد الصبور مشابهات مدهشة مثيرة للتأملات :

١ ـ كلاهما كان المسئول الأول عن النشر فى إحدى كبريات دوره بالقاهرة ولندن .

٢ ـ كلاهما شاعر وكاتب مسرحى وناقد ودارس للغته وآدابها وللغات الأجنبية وآدابها .

٣ ـ كلاهما محب للسفر والامتزاج الإنسانى مع البشر فى البلاد البعيدة .

٤ ـ أخفق كلاهما فى زواجه الأول . ومات عن زوجته الثانية .

٥ ـ كلاهما كان الفنى الوسيم المشع الذائع الصيت . والشاعر الرائد المجدد المستنير . ورجل الدولة الوقور العصرى الذى يتحدث أديبا باسم وطنه فى كبريات التجمعات الثقافية فى الجامعات والهيئات الأجنبية .

٦ ـ لكليهما خمس مسرحيات من الشعر الحر . تتشابه منها **«مقتلة فى الكاتدرائية»** مع **«مأساة الحلاج»** التى ترجمت إلى الانجليزية بعنوان **«مقتلة فى بغداد»** . ولعل التشابه بين المسرحيتين هو الذى أوحى إلى المترجم باطلاق هذا العنوان المشابه لعنوان مسرحية إليوت .

٧ ـ كلاهما مارس مهنة التدريس والصحافة الأدبية .

٨ ـ كلاهما اشتهر وهو دون الثلاثين . فى مطلع حياته ثم استمر حتى نهاية حياته فى الاضطلاع بمسئولية النشر . وبلغ ذروة شهرته الأدبية وهو فى الخمسين .

٩ ـ لهما نفس الموقف الشعرى المؤسس على رؤية عبثية عدمية لغايات الحياة المادية فى خوائها من الروح الإنسانية . التى تواسى المكروب . وتخفف حق الجيرة . وتتعاطف مع المظلوم . وتدفع عن مقوماتها القذى والعدوان .

١٠ ـ لهما نفس الموقف النفسى الواعى بمعاناته للاكتئاب والرفض والصمت الذى لا تفضه سوى القصائد .

* *

ويشدنى إلى صلاح فنه فى صناعة القصيدة الحرة بدعائمه الثلاث :

١ ـ إبداعاته فى شكل قصائده المائة . من **«الناس فى بلادى»** حتى **«الإبحار فى الذاكرة»** ستظل مدرسة رائدة معطاء إلى الأبد .

٢ ـ ابداعاته فى موسيقى القصيدة الحرة ، مفتتحها ، تصاعدها بتوالد الخيال ، مساحات النغم الطولية والعرضية ، إحكام تواصل النبرة الفكرية فى علاقتها الدرامية بالوجدان من بداية القصيدة حتى نهايتها .

٣ ـ إبداعاته فى العلاقات اللغوية الطازجة التى لم تسمعها الأذن الشعرية من قبل . ولن تسمعها من بعد .

* * *

أثرت عبقرية صلاح الشعرية فى حث زملائه وتلاميذه فى حركة الشعر الحر على منافسته فى فن القصيدة الحرة ، ولو لم يكن صلاح مبدعا أصيلا لما شاعت إبداعات الشعراء المجيدين الأصلاء فى حركة الشعر الحر . ولما استطاع وجه صلاح الشعرى المتفرد أن يؤكد ملامحه الشخصية . وفى هذا تكمن دوافع اجتهاد الشاعر المبدع بإزاء شخصية صلاح الشعرية ، فلابد لمثل هذه المنافسة الأدبية السامية من التزود بالمعرفة المثلى . ولعلى الآن أكتشف جانبا من أسباب تفرغى للدراسات الأدبية أحد عشر عاما . كان صلاح فى أثنائها الصديق العطوف . والأب السعيد القلق . والشاعر المثقف الذى أحبُّ الإفضاء إليه بما طعمت وقطفت وجنيت من فنون التعبير فى الشعر والمسرح والفيلم والرواية والنقد . حتى إذا طغت علينا أمور الحياة الدنيا انتقل حديثنا إلى التضخم . والحب فى المدن الأجنبية .

ظل صلاح منذ باكورة حياته الأدبية متطوعا فياض الحماسة للحركة الثقافية وللمثقفين ، ولا يكاد موقع واحد من حياتنا الثقافية يخلو من لمسة أدبية وإنسانية أقامها صلاح فى صمت بسيط متواضع .

لقد أحبه المختلفون معه والمناهضون له . ولم يختلف واحد منهم حول نبله وكرمه وسماحته وترفعه وإبائه . وامتزجت دموعهم فى موته بدموع أسرته وأصدقائه ومحبيه .

* * *

تعارفنا فى صيف ١٩٦٣ عقب عودتى من حرب اليمن . فى بهو فندق سميراميس القديم . وكان ملتقى الكثيرين من الأدباء والمفكرين والفنانين . ومنهم **د. لويس عوض . وكامل الشناوى** رحمه الله . ومن هؤلاء من اختلفوا فيما بعد حول موقف صلاح الشعرى والوظيفى . فى حين عاش هو حياته بلا عداء لأحد منهم . متفهما لمواقفهم ودوافعهم .

لعب صلاح فى حياته الأدبية منذ ذلك الحين دورا حيويا بَنَّاء وإيجابيا . وكان يدعونى إلى قراءة ما لدىّ من شعر أمام هذا التجمع السميراميسى . لكنى لم ألبث أن انضممت إلى تجمع صلاح عبد الصبور الأكثر تركيزا فى **«الجمعية الأدبية المصرية»** . حيث تعرفت بأصدقائه المؤسسين لهذه الجمعية . ومنهم **د. أحمد كمال زكى . د. عز الدين إسماعيل . فاروق خورشيد . عبد الرحمن فهمى . د. عبد الغفار مكاوى . د. حسين نصار . د. عبد القادر القط**

هذه الجمعية أسهمت ندواتها الأسبوعية بفعالية مؤسسيها الأصلاء فى تشكيل وجداننا الثقافى . لقد جعلت من ندوات ثلاثائها الأسبوعية مدرسة للشعر الحر ودراسة الأجناس الأدبية . وامتد نشاطها إلى إصدار عدد لا بأس به من الكتب المهمة .

وظل فرسان هذه المدرسة فى نصرة الشعر الجديد بخاصة . والأدب الجديد بعامة . حتى بعد توقف **«الجمعية الأدبية المصرية»** جسدا عن الشارع الأدبى .

فى طليعة هؤلاء الفرسان كان **صلاح عبد الصبور** رائد الشعر الحر يتحرك فى حماسة . وإيمان وثقة . ولم يكن فى سوق الشعر الحر من دواوينه المصرية وقتئذ سوى دواوين صلاح الثلاثة الأولى . وديوان **أحمد حجازى** . وعندما أهديته ديوانى الأول **«إيقاع الأجراس الصدئة»** فى مطلع ١٩٦٥ انتقل إلىّ إحساسه الكبير بالقلق المبدع . كأنه أضاف إلى عناصر معركته من أجل الشعر الحر موقعا وسلاحا جديدا .

وفى **«ندوة ناجى الثقافية»** آنئذ . فى ١٥ مارس ١٩٦٥ . كان صلاح عبد الصبور **ود. عز الدين إسماعيل ود. أحمد كمال زكى** والشاعر **كمال عمار** يناقشون هذا الديوان . وهى مسألة شكلت دفعة قوية فى حياتى الشعرية ، فقد كانت أول مواجهة لى مع جمهور الشعر . كما كانت دراسة **د. عز الدين إسماعيل** عن هذا الديوان . التى نشرت فى مجلة الشعر فى نفس الشهر . مسئولية شعرية جادة . عجّلت بخروجى من رحم التكوين . يضاف إلى هذا ما كان يخصنى به **د. أحمد كمال زكى** من دراسة لقصائدى المتفرقة بمجلة **«الآداب»** البيروتية .

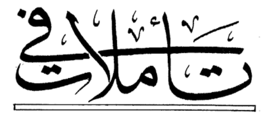
بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وتقاعدى من الجيش . وبدئى مشوار الدراسة . كان صلاح معى فى ديوانى الثانى **«قيامة الزمن المفقود»** . وكان بصحبته فى هذه المرة من فرسان الجمعية الأدبية المصرية **الدكتور عبد القادر القط** . حيث جرت المناقشة فى البرنامج الثانى بالإذاعة ١٩٦٨ .

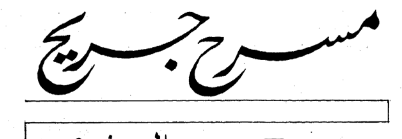
وفى مطلع عام ١٩٨١ كان ظل سيف الجمعية الأدبية المصرية الطويل مازال يمتد بالثقة والإخلاص لنصرة الشعر الحر . الذى لم يعد يقرأ الآن فى الشارع الشعرى سواه . ففى **«جمعية الأدباء»** اشترك **فاروق خورشيد** فى مناقشة ديوانى الثالث **«رماد العيون»** . كما ناقشه **د. عز الدين اسماعيل** فى «أمسية ثقافية» بالتليفزيون . أما الديوان نفسه فقد كان صلاح عبد الصبور هو صاحب الفضل الأول فى إصداره . وإن شابهت فى هذا كل الشعراء الذين شملتهم أبوّة صلاح لحركة الشعر الحر . فصدرت تباعا دواوين **لمحمد أبو سنة . وفهمى سند . ومفرح كريم . وأحمد سويلم . وجميل عبد الرحمن . وأحمد عنتر . وحسن**

توفيق . ومهران السيد . وعز الدين المناصرة . وعمر بطيشة . ووفاء وجدى . وكمال عمار . وأنس داود . وأحمد الحوفى . وفوزى خضر . ومحمد الشحات .

وفولاذ الأنور . وحسين على . ومعظم هذه الأسماء من جيل السبعينيات ، الذين فتح لهم صلاح مجلة الكاتب فى العام السابق لسفره إلى الهند .

والآن ، على الشعراء المجددين من مدرسة الشعر الحر أن يخلصوا لراية صلاح ، ويواصلوا المسير بالعطاء المتفرد ، والمشاركة البناءة ، والمحبة الصافية .





□ سمير العصفورى

طالما تعذب بعض منا ، ممن أحبوا المسرح وجذبتهم أمواجه ، فألقوا بأنفسهم فى لجتها .

تعذبنا كثيرا ونحن نتلمس أطواق النجاة المكفولة فى ذلك الزمن البعيد ، والمتمثلة فى نصوص المسرحيات (المكتوبة شعرا) . حملتنا تلك الأطواق الشعرية زمنا ، لكنا عانينا معها الكثير . قلنا هذا ونحن على الشاطئ الثانى من العمر ، بعد أن أدركنا أن المسرح يحتاج إلى طعم آخر ، وإلى مبنى آخر ؛ إذ أنه يواجه جمهورا آخر ، وهموما أخرى .

نحن لم نطرح مسرحيات الشعر البديعة هذه تعاليا عليها ، فما كنا نجرؤ ، وما كان فينا شاعر ، بل كنا مجموعة من الممثلين والمخرجين ، لدينا شوق عارم محموم إلى أن نجد مادة جديدة تعبر عنا اليوم ، لا تلك المادة التى تستعيد لنا أشواقا وأحزانا قديمة . كان دورنا محصورا فى الأداء الفنى والحرفى للمسرح ، بصفتنا صناع مسرح ، تقوم حياتهم الجديدة على تخليق المسرح من مادة الصدق . لم نكن فى حاجة لأن نحيا من جديد فى تخليق المسرح من مادة المغالاة والمبالغة المسرحية . ومن هنا كانت المعاناة بين الفعل والقول . كنا نريد أن « نكون نحن » ، لا أن نكون مجرد « طراز فنى متميز وراسخ نتنكر بداخله » .

صدام مروع يعانيه صديقنا الممثل الذى يؤدى شخصية قيس فى رائعة شوقى (مجنون ليلى).

إنه يواجه كمًّا متعاظما من الأبيات الشعرية التى تحمل بلا شك قدرا عظيما من وصف ذاتية الشاعر حيال الشخصية ... غنائية فارهة، بطول نفسى، وتلاحم موسيقى، تتعدى فى جمالها المسموع كل طاقة «الشعور» فى داخل صديقنا الممثل. وعندما تمتد «القصيدة»، وينتهى زاد صديقنا الممثل، أعنى زاده الشعورى والانفعالى، والصورة الدمعية التى يعانيها، يبدأ فى استخدام «احتياطى» الصنعة الفنية ــ أعنى أنه يمتد مع القصيدة، ملقيا إياها فى ترنم موسيقى تخدع نغماته سامعيه، وتؤثر فيهم من الخارج، فى حين يظل داخله مشغولا بهموم وأشواق أخرى لا تتزاوج مع ما ينطق به. لقد اكتشفنا واكتشف صديقنا ممثل «قيس» أن ما بداخله «قلق» خاص، قلق آخر معاصر، لا يتوازن مع قلق «ابن الملوح».

كان فتانا الممثل يعانى حالة من حالات «الانقسام» بين ما ينطق به وما يؤمن به. لقد تعلم فتانا من حكماء فن المسرح أنه لابد من أن يتزامن فعله الداخلى وفعله الخارجى، لكنه ــ على الرغم من شرف المحاولة ــ كان يسقط فى الانقسام ويترنح فيه، بين بساطة ما يأمل فيه وينشده، وضخامة المتاح الرائع من الأبيات الشعرية.

فتانا لم يسترح ضميره «للصدق المجازى»، وهو الحكم المهذب على «الادعاء والمبالغة وتزييف الانفعالات». لقد أدرك فتانا أن أزمته ليس مرجعها إلى «الغربة» التى بينه وبين قيس، أعنى البعد الزمانى، وليس أيضا «صوفية الحب وعذابه الذى لا يطاق» لكنه أدرك أن الشاعر كان يسرق منه كل نجاحه الفنى، حين جعل منه مجرد «بوق» ينفخ فيه لكى تصل كلماته إلى الناس فيصفق الناس ــ للشاعر دائما، حتما. على أنهم إذا صفقوا له مرة فبوصفه «بوقا» ليس أكثر.

أحسن فتانا الممثل أنه لابد أن يكف عن أن يكون مجرد بوق أو راوية للشاعر، فلقد ألقى عليه زمنه المعاصر مسئوليات وهموما، تنقله نقلة جديدة بوصفه شريكا فعليا فى عملية «الخلق والإبداع».

ومن هنا أدرك فتانا أنه أمام قصائد شعرية، وأنه فى حاجة إلى «مادة» أكثر تعقيدا .... تهزه من أعماقه، وتملأ ذاته بما يفعله، مادة تنقله بهمومه وأفكاره وأشواق عصره إلى الآخرين الذين يشاركونه عصره. لقد طرح فتانا المجنون حبا بالمسرح تلك المطولات الجمالية، لأن القصائد الجديدة التى كان يقرؤها أو يسمعها تحمل فى باطنها وفى إيقاعها الحى شيئا ما جديدا وعميقا، يثير فى داخله شعورا يتعدى الجمال إلى الدراما.

وتمنى فتانا لو كان بالمسرح العربى شيىء من هذا. لقد ازداد «عذاب» صديقنا الممثل عندما عانى «خصوبة» عذابات هملت ومكبث. لقد عذبه كثيرا ألا يجد فى شعر قومه مثل هذا، فتمناه وسأل ذاته: لماذا؟ وأدرك عند ذاك أن شاعرنا الذى يكتب للمسرح يبدو أنه لم يعرف الناس عن طريق الملامسة، ولم يتعقبهم عن وعى، على الرغم من أن المسرح مرآة للحياة ــ مرآة تعكس فى خصوبة شديدة وبتحليل أشد ما تصادفه فى الزمن الماضى والزمن الحالى وفى المستقبل أيضا.

من هنا أعلن فتانا «الإضراب» عن تعاطى هذه القصائد الطوال، لأنه رفض نهائيا أن يكون مشاركا فى «معرض لأبواق الشمع المسرحية».

لقد أدرك فتانا أن مادة الشعر فى المسرح ليست لخدمة الشعر بل لخدمة الدراما والشعور. الشعر ليس وسيطا ناقلا، بل هو البداية والنهاية، هو موضوع المشكلة كاملة. لقد خضع الشاعر المعاصر، أو الأكثر معاصرة، لفن جديد «موضوعى» هو فن المسرح المتعدد المستويات لم يعد الشعر فى المسرح إذن قرين المبالغة الأدبية. ومن هنا رفض فتانا الممثل تلك العباءة الشعرية الفضفاضة الزائدة عن الحد فى حجمها وألوانها وطرزها. لقد وجه فتانا ــ عاشق المسرح ــ وجهه نحو شاعره الجديد الذى ما عاد يحلق فى بيداء الخيال الشاسع المجدب أحيانا لتصيد شخصيات مستحيلة، ومواقف مستحيلة، لمجرد تجسيد وهم المسرح. **أتى الشاعر الجديد رجلا من غمار الناس، يدب فى الأسواق، وتلفحه الشمس، ويعذبه السعى بحثا عن الحق والحقيقة، عن العدل والعدالة، عن الحرية.**

شاعر قلق، يأتى فى زمن قلق ومعذب، يأتى كى يتعذب، ولينطق كلمات الشعر الصادقة والمصدقة معا.

أتى شاعرنا الجديد تحيط به شخصياته المتعددة: الظالم والمظلومون، الحكماء والبلهاء، الشرفاء والرعاع: أتى وحوله جمهوره. لم يأت وحده، بل أتى وفى ركبه الدنيا، أو أتى فى ركب الدنيا.

انجذب فتانا عاشق المسرح لشاعرنا الذى جاء يطرق أبواب المسرح لكى ينفث فيه روحا جديدا، لكى يصنع مسرحا شعريا جديدا، لا ذلك الأسير لضرورات الشعر، بل ذلك المنسوج من الشعر نسجا جديدا سداه المعاناة ولحمته الشوق إلى خلاص العقل والروح. إنه ذلك النسيج الذى يجسد جوهر الحياة التى نحياها والفن الذى نعشقه، مندمجين فى وحدة واحدة. إنه يمس عن قرب جوهر الحياة وكل القضايا الحياتية التى تمتد من أول الحدث اليومى العابر إلى الحدث الكونى الأبدى. وهنا وجد فتانا الممثل نفسه وسط هذه الدنيا الجديدة. **لقد أعان الشاعر القادم إلى المسرح فتانا على الوصول إلى شاطئ الصدق والوعى فى نفس الوقت. لقد تحددت الرؤية. وتم وضع الخط الفاصل بين مسرح القصائد الشعرية ومسرح الشعر الخالص، بين مسرح الخيال ومسرح الواقع المستحيل، بين مسرح الإعجاب الممكن لغرابته ومسرح المشاركة الفعالة، حيث الناس والمسرح كل لا يتجزأ.**

كانت هذه بداية **صلاح عبد الصبور** فى دنيا الأصباغ والأضواء وهموم الحرفة المسرحية.

لقد أعطانا الكثير لأنه كان يمتلك الكثير، والكثير جدا:

ــ وعى شديد بالمسرح مع القبض على ناره الحارقة.

ــ وعى حقيق بالفكر ومعاناة تناقضاته وتقلباته القاتلة.

الإيمان بالكلمة مسئولية وخطورة وقدرا.

ــ الإسهام فى وضع ملامح وإشارات فوق بطاقة المسرح العربى الباحث دوما عن هوية مميزة. إنه الآن مسرح جريح، بل مسرح قتيل.

تذييل:

الجيل الذى أعنيه هو ذلك الجيل المسرحى الذى أيقظته نسائم الثورة المصرية، والذى عاصر نشؤ المسرح المصرى الحديث فى ظلها.

ليس موضوع المقالة دراسة نقدية مقارنة للمسرح الشعرى بقدر ما هى تأملات (عاشق للمسرح).

تنويه:

معذرة أيها العزيز الراحل صلاح عبد الصبور إن اقترنت أحزانى لفقدك بحزنى للجرح القاتل لمسرحنا العربى، وشكرا لزادك الشعرى الذى نستعيره منك.

تذييل بعد التنويه:

قلمى أضعف من أن يسجل مجرد هامش شاحب على ثراء عطائك، فاغفرلى تطاولى على دنيا التعبير ياعزيز العطاء.

تنويه بعد التذييل:

نأمل أن يهبط على فروع شجرة مسرحنا المصرى مزيد من الشعراء، فهم صوتها العذب، ومؤذنها الصادق للعالم أجمع.

مسئولية المثقف ومعجزة الكلمة!

سلامة أحمد سلامة

يصعب فى كثير من الأحيان أن تندرج الكتابة الصحفية ذات المضمون السياسى تحت أى لون من ألوان الإبداع الفنى . إذ تضيق طاقة الإلهام والخلق فيها حتى لاتكاد تبين . وإذ تصبح مهمة الكاتب أن يتناول بالتعليق أو التحليل أو السرد وقائع محددة تتصل بأوضاع وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية . على المستوى المحلى أو العالمى . يرتد الخيال عنها حسيرا كلما حاول أن يضفى عليها من عنده . غير ما يسمح به تسلسل الأحداث . أو اجتهادات الاستنتاج الذى لابد أن يزيده المنطق . وتسنده شواهد التاريخ القريب أو البعيد . ومن هنا . فقد تبدو العلاقة شبه مفصومة بين مجالات الإبداع الأدبى وما يجرى على صفحات الصحف والكتب من مقالات وأبحاث سياسية . اللهم إلا من حيث إن الإنتاج الأدبى ، من شعر ونثر وقصة ورواية ونقد . يمثل رافدا من روافد الحياة الفكرية والثقافية . التى تسهم ـ إلى جانب روافد أخرى ـ فى تشكيل المناخ العام للمسرح السياسى الواقع بكل تفاعلاته . والتى تؤثر فى فكر الكاتب السياسى من حيث يشعر أو لا يشعر . وتكون جزءا من عالمه الباطنى . وإذا كان النقد الأدبى يستخدم الأدب ـ شعرا ونثرا ـ مادة لاعمال الفكر والنظر . أو ـ بعبارة أخرى ـ إذا كان الشعر والنثر هما المادة التى يشتغل بها الناقد الأدبى . فإن نفس المادة تصبح أيضا مجالا للنقد السياسى . إذ يرى الكاتب السياسى فيها دلالات ورموزا تعكس أوضاعا سياسية واجتماعية مليئة ، تعينه على الفهم والرؤية والتحليل . واستباق الأحداث أو التنبؤ بها .

هذه مقدمة ضرورية لتحديد مدى الإسهام الذى شارك به **صلاح عبد الصبور** ـ شاعرا ـ فى وعى المثقفين المصريين خاصة . والمثقفين العرب بعامة .

ولست أعرف **صلاح عبد الصبور** قد التزم فى شعره بمذهب سياسى معين . أو دافع عن نظرية سياسية معينة . أو وقف فى ظل نظام سياسى أيا كان . ولست أعرف أنه استخدم الكلمة مدحا أو هجاء ، أو هجوما أو دفاعا عن زعامات سياسية معينة ، كما فعل غيره من كبار الشعراء العرب . المعاصرين وغير المعاصرين .

ولكن **صلاح عبد الصبور** حمل فى شعره وبين ثنايا كلماته . دفاعاً حارا مستميتا عن كل ما تحلم به الأنظمة السياسية أو تدّعيه ، من احترام لكرامة الإنسان وحريته ، ومن إيمان بقدرة الإنسان على أن يصنع عالما ينتفى فيه الظلم ، ويسود فيه معنى العدل والإخاء والمساواة .

وقد وضع **صلاح عبد الصبور** نفسه وشعره بذلك فوق المذاهب والنظريات السياسية ، متجاوزا بذلك حدود البراجماتية السياسية التى تملى اتخاذ موقف من المتغيرات التى تتطلبها لعبة السياسة ، والتى تخاطر بتحويل الأديب أو الشاعر من صاحب كلمة وفكرة إلى تاجر كلمة بلا فكرة .

والذى لاشك فيه أن **صلاح عبد الصبور** قد قدم بذلك نموذجا لما ينبغى أن يكون عليه الشاعر أو الأديب . وطرح قضية الفن والحياة بطريقته الخاصة . لم يترك قضايا العصر ولا واقع المجتمع الذى يعيش فيه دون أن يقول كلمة . وهو مع ذلك لم يلوث قلمه بشرور النفاق الذى يبتذل فن الشاعر أو الكاتب المبدع ، حين يضطر ـ راضيا أو مكرها ـ إلى أن يضع فنه فى أكفان المنفعة السياسية أو الأهداف المحدودة الرؤية والقصيرة الأجل .

وتسألنى : هل أضاف **صلاح عبد الصبور** ـ بشعره وإبداعه ـ فى وعيك الفكرى شيئا جديدا ؟

وأقول لك دون أن اعتصر فكرى طويلا . إن صلاح عبد الصبور قد أضاف إلى وعيى المحدود نقطتين باهرتين :

أولاهما : تناوله الرائع لفكرة الصراع بين السلطة الزمنية والسلطة الفكرية فى «**مأساة الحلاج**» ـ وهى مسرحية سياسية فى المقام الأول ـ بين السلطة التى تملك كل وسائل القهر والإرغام والتهديد ، والفكر الذى لا يملك غير حكمته ، معزولة عن الأصدقاء والأنصار والأشياع . مجردة من وسائل التهييج والإثارة التى ترضى العامة . وفى إطار هذا الصراع تتبلور قضية المثقفين وموقفهم من الفن والصراعات السياسية المحدقة بهم : هل يشاركون فيها فيتحملون أخطاء الرأى ومخاطره ، أم ينأون بأنفسهم عنها . اكتفاء بذواتهم ، واتقاء الشرور السلطة وأخطارها . ويبحثون لإبداعهم عن مجالات أخرى أكثر أمنا وسلامة ؟ وهو يرى أن المثقف يتحمل مسئولية خطيرة ، فلا ينبغى أن يشغله فنه عن الناس وعما حوله . ولا ينبغى أن تظل الحكمة والفكرة وقفا على صاحبها ، تحقق له مجرد إشباع ذاتى . مهما ارتقت درجة هذا الإشباع أو انعكست على من حوله تمتعهم وتغنيهم . بل يجب أن تنزل إلى الناس . تفضح الشر وتسد عليه المنافذ :

إن كانت قيدا فى أطراف
يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابى كلماتى ..
فأنا أجفوها . أخلعها .. ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح
إلى فقر المال ..
فأنا أجفوها . أخلعها .. ياشيخ
إن كانت سترا منسوجا من إثمنا
كى يحجب عن عين الناس
فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها . أخلعها .. ياشيخ

ثانيهما : إيمانه الشديد بمعجزة الكلمة . وهو إيمان يصل إلى حد التسليم البديهي بأن الكلمة فعل ، أو أن لها تأثيرا يبلغ درجة الفعل . فالكلمات تقتل . والكلمات تحيي . والكلمة الصادقة تبقى خالدة تحرك طاقات الفعل لدى الإنسان ، لأنها تروى من نبع لا ينضب شجرة المشاعر الكامنة . ولعل **صلاح عبد الصبور** يعكس بذلك — دون أن يدري — ثورة عصرنا هذا في عالم الاتصالات السريعة . حيث تنتقل الكلمة وتتلون وتتشكل وتتجسد في لمح البصر ، أو هي تتجسد أولا ثم تتشكل ثم تتلون ثم تصبح كلمة طائرة في لمح البصر . وهو قد يؤمن بالنسق الأول من التغير الذي يصيب الكلمة . في حين يؤكد الواقع المؤثر الحي من حولنا أن النسق الثاني هو الذي يجري حقا .

ولعل هذه المشكلة الإنسانية هي أعوص ما يواجه أصحاب الكلمة والشعراء منهم بخاصة . فالرؤية الذاتية تصبح سرابا وقبض ريح ، مادامت لا تترجم وجدانا عاما ، ولا تعكس مزاجا سائدا في المجتمع . وهذه الرؤية الذاتية إن كانت صادقة فإنها هي التي تفرق بين الشاعر والكاتب السياسي . فالكاتب السياسي يبدأ حيث تنتهي كلمة الشاعر . والشاعر يبدأ من نقطة لا يراها الكاتب السياسي في أعماق الوجدان العام لشعب أو لجماعة أو لأمة ..

ومن هنا أيضا تبقى . أشعار **صلاح عبد الصبور** ورؤاه رموزا يعتد بها في استشراق المستقبل . تستثير في وجداننا ما تتحرق إليه شوقا من حب للحرية والعدل ، وتصحح في خيالنا ما نطمع إليه من إيمان بكرامة الإنسان وقدرته على الارتقاء في مدارج الكمال الإنساني . عند الحدود المعقولة من الصدق مع الناس ومع النفس .

صلاح عبد الصبور صوت عصرنا الشعري

فاروق شوشة

ليس الآن وقت الكتابة المستأنية عن شعر صلاح عبد الصبور . ذلك أن حضوره الطاغي — كإنسان — ما يزال يملأ العين والقلب ، ويغلف النفس بغمامة نديّة من الأسى الموجع النبيل ، ويجعل من حضوره الشعري — وقد خلع عليه الموت جلال الدلالة ونفاذ الإفصاح — سيفا بتّارا ، ينفذ إلى أعماق الظلمة والبأس ، ويطارد أشباح التردّد واللامبالاة ، ويفجؤنا بوخز قاطع ساطع ، هو وخز الحقيقة الخالدة ، تتكشف بقارئيه ومتأمليه ، وتصفعهم من خلال كلماته المدبّبة ، وحُنُوّه الغامر ، وصوته الإنساني المفعم .

لكن ، ها نحن الآن نتجمع ، نُلملم أجزاءنا في مواجهة الحدث ، ونعكف على ديوان **صلاح** ، كلٌ من خلال وحدته وخلوته وهواجسه ، لنجد فيه العلاج الناجع الوحيد ، من الشعور بالفقد ، ويكتب كلٌ منا شهادته ، شهادة على عصر من الشعر ، كان **صلاح** وما يزال صوته ونبضه واتجاه بوصلته . نكتب عن **صلاح** وعن أنفسنا ، لأنه في حقيقته الإنسانية والفنية مُوزع فينا ، ملتحم بالنسيج الحيّ فينا ، من خلال ريادته الفذة على الطريق ، واستمراره المثقل بأعباء المسئولية ، والزاد الوفير الذي يتركه لكل من يجئ من بعده من الشعراء .

* * *

كانت قصيدة «**يا نجمي ، يا نجمي الأوحد**» بداية اكتشافي لشعر صلاح عبد الصبور وحُبّه . لفحتني من خلالها أنفاس عاشق عصري مضعضع مسكين ، منكسر القلب ، مقصوم الظهر ، وشدني التحام نسيجها بصيغة العصر في الحب ، من خلال الصوت المجهد يتلاقى القزمان المنهوكان العليلان ، يواجهان الليل الموحش والرعب المسيطر ، ويعريان من زيف العصر وأكاذيبه ، ولا يعد كل منهما صاحبه — وهما العاجزان — بشئ ، حتى بأمل الحب في ظل الأيام المريضة . ومن بين ثنايا القصيدة ، كانت تلتمع التفاصيل الصغيرة المتناثرة ، المتشابكة في دهاء وحبكة حتمية ، تنتظم النجم الأوحد والدق على الباب المفضي إلى الركن النائي وصدر الشباك الذي تمسحه أصابع الريح الشرقية ، لتصنع هذه التفاصيل والجزئيات — في النهاية — وهج القصيدة المضئ . والحبيبة هنا ليست متاعا للعاشق ، أو مُقتنى جميلا يزين عالمه الملئ بالتحف والنفائس ، أو ملاذا لشبق الغريزة وسُعارها الدمويّ ، لكنها صوت إنساني يتردد في أرجاء التجربة وساحاتها ، يُلقي بضعفه على ضعف المحب ، فيواجهان معا بضعفهما المشترك قسوة العصر وضراوة الأيام ، ويتعزيان ويتقويان بالكلمة ، ويكشفان أكذوبة المجد ، ويعلمان أن مصيرهما المحتوم رحلة حب معتلّ :

وجلسنا في الركن النائي ، نحكي ما قد صنعته الأيام
ونما في قلبينا مرح مغلول الأقدام
مرح خلاّبٌ كالأحلام
وقصير العمر
هل يضحك يا نجمي إنسان مقصوم الظهر
يا نجمي
فلْنتناجَ ، ولنتحسس ما أبقت أيام الذل
ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
تعتلّ كليمات الحب !

هذه النغمة المنكسرة ، وهذه الإنسانية البسيطة في غير تدن أو ادعاء ، وضعتْني في مواجهة فروسية **علي محمود طه** المدّعاة ونرجسيته كعاشق ، وعدمية **إبراهيم ناجي** ومأساويته القدرية العاجزة كفراشة دائمة التنقل والاحتراق باللهب ، وشكوك **محمود حسن إسماعيل** المغلّفة بالغموض وتكثيف الأستار بدلاً من الإفصاح والبوْح ، وجعلت من تجربة الحب عند

صلاح تجربتنا جميعا ، ووجدْنا ـ لأول مرة ـ شاعرا قاهريا حقيقيا ، يقدم لنا ذلك المصطلح الفريد «صديقتي» الذي نبهناه جميعا . وأخذت صورة «الصديقة» في شعر الحب تكتمل في قصائد صلاح المتتالية ، سماتٍ وأبعادا ودلالات ، ويكتمل معها فهم جديد ، عصري تماماً ، ووعي جديد ، إنساني تماما ، للعلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة ، ومعركتهما المشتركة ضدّ عناصر القهر والتخلّف والإحباط ، وإذا بهذه المحبوبة الصديقة ، تصبح للعاشق العصري قميص يوسف وأنفاس عيسى . وساقاً للكسيح وعيْناً للضرير ، وأملا لمن كان يفتقد الأمل والعزاء ويفكر في الموت بعد أن أدار وجهه للحياة :

وطرقتين فوق بابنا .. موّزع البريد
لا ! لا أريد
هل من مزيد يا حياة ، محنتي هل من مزيد
خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحي الصغير
(ديوان الناس في بلادي : رسالة إلى صديقة)

نعم ، كان غناء صلاح للحب ، من خلال تجاربه العاطفية ، التي التحمت فيها ذاته بالآخر وبالعصر وبالكون ، دُربًا جديدا غير مطروق ، وبداية حساسية شعرية جديدة ، سواء في مرحلة اتكائه على مشاعره الأولى ، وتذكراته المبكرة ، وإحساسه الجارف بالحياة والأشياء ، كما في مجموعته الشعرية الأولى ، وفي بعض القصائد التي تشكل امتدادا لها في مجموعته الثانية ، أو في مرحلة بروز وعيه الإنساني العميق ، وعمق رؤيته الشمولية للإنسان والكون ، واصطباغ أحاسيسه المتقدة بهموم المفكر . وارتطام وجدانه بقضايا العصر وعذاباته وصراعاته ، وهو ما تكشف عنه مجموعته الشعرية . **«عمر من الحب»** . التي اختارها بنفسه من بين أشعاره العاطفية الطابع ، والتي يقول في تقديمه لها : **«الشعر والحب مثل الخنجر ذي الحدّين ، حين غرست أحدهما في قلبي غرست الآخر ، وقد كان الشعر جرحي وسكّيني حين عرفت أن أتكلم جملة مفيدة . كان حلم حياتي في الصّبا أن ألبس قميص الجنون الشعري حتى يوضع على جبيني غاره من الزهر الغالي الثمين . وهأنذا بعد كذا من السنين لا أعدها من حشر أكتافي في القميص وليس على جبيني إلا بضع زهرات رخيصة . ولقد راهنت هان فاوست لا على المعرفة ، بل على الإحساس ، كان لابّد أن أدور كالنرد على المائدة ، وأظلّ أدور حتى يتكشف وجهي عن الرقم المعظم . وكانت المائدة هي قلبي وهي قلب المرأة أو النساء اللاتي عشقتهن ، وهي قلب الحياة .»**

ويظل **صلاح عبد الصبور** مخلص النبرة لاقتران الإحساس والمعرفة ، لتكامل الوعي ونفاذ البصيرة ، عبر تجاربه الشعرية العاطفية ، التي شكلت مناخا ، وشقت طريقا ، وجمعت طُرّاقاً ومريدين ، حتى حين تكسَّرت أسلحة الفارس القديم ، وتطايرت أحلام العاشق الهمام ، وانخلع القلب تحت وطأة التجربة وهول التحدي وسطوة المقدور ، ظلّ الشاعر وفيا للحبيبة ، الصديقة ، شريكة رحلة الحياة ؛ فليس غيرها من يعيده إلى الطهر والبراءة والبكارة ، دون حساب الربح والخسارة ، عندئذ لن يفترقا ، وإنما يضمهما دوْماً معا طريق :

«ماذا جرى للفارس الهمام
انخلع القلب ، وولّى هاربا بلا زمام
وانكسرت قوادم الأحلام
يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة
يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة
لا ، ليس غير أنت من يعيدني للفارس القديم
دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة .»
(ديوان أحلام الفارس القديم)

تُرى ، ما الذي كان يجعلنا أكثر انجذابا إلى «الصيغة الشعرية» التي أنجزها **صلاح عبد الصبور** ـ منذ أشعاره المبكرة ـ دون غيره من رواد الموجة الأولى في حركة الشعر الجديد ، كالسيّاب والبياتي ونازك وأدونيس وحاوي . إن هذه «الصيغة» التي أعدَّها في طليعة منجزاته ، لم يكن لها بالنسبة إلينا ـ نحن شعراء الموجة التالية ـ جهارة الصياغة الكلاسيكية الفخمة عند السياب ، تلك التي تنضح بأصالتها العربية وتمثلها البارز لكل معطيات التراث العربي في أزهى نماذجه ، على نحو يجعل من السياب صورة من فحولة «المتنبي» التعبيرية في سيطرته على اللغة وتحقيقه للنموذج العربي . كذلك لم يكن لهذه الصيغة التي أنجزها **صلاح عبد الصبور** ذلك النفاذ السريع المباشر المتوتر ، من خلال حسٍّ سياسي زاعق ، ولغة يومية تحمل الشعارات ، وتتظاهر في عرض الطريق ، وتصطدم بالحواجز والسدود ، وهو ما حققه البياتي وبخاصة في مجموعاته الأولى ، قبل أن ينكمش فيه جانب الإحساس الفطري والبراءة في مواجهة تصلب الوعي وتكثيفه ، وصولا إلى المباشرة التي تعكف على استخلاص دلالة التجربة بدلا من التجربة ، والوقوع في تكرار الصور والرموز والإشارات ، والجفاف والتعقيل بدلا من وفرة الشعور والإحساس

ولم يكن للصيغة التي أنجزها **صلاح عبد الصبور** تلك القدرة اللامحدودة على المغامرة اللغوية ، وصولا إلى لغة شعرية تشبه لغة الطقوس والسحر ، قد تبهر بتكثيفها الكيميائي ، وتفجيرها لشتى الاحتمالات الدلالية ، سعيا وراء الإدهاش والإغراب والمفاجأة ـ كما فعل **أدونيس** .

ولم يكن للصيغة التي أنجزها **صلاح عبد الصبور** ذلك الزخم الفلسفي والفكريّ الخانق عند خليل حاوي . ولا ذلك الاجترار النفسي والاستبطان الذاتي عند نازك الملائكة ، من خلال لغة عمدتها صعوبة التجاوز والتغريب وافتقاد الصلة بالتراث والانتماء العضوي إليه عند الأول . أو لغة تعتمد على إيقاع الظل والضوء ، والهمس والتعْتيم عند الثانية .

لكن هذه الصيغة الشعرية التي أنجزها **صلاح عبد الصبور كانت ـ بالنسبة لنا ، وبالرغم من هذا كله ـ الصيغة النموذج في تعبيرها عن الوجدان ، وفي نفاذها إلى جوهر الشعر ، وفي استشرافها وتمثلها لحساسية العصر ، وقدرتها على ترشيد هذه الحساسية ، والإسهام في بناء المعجم الشعري المعاصر ، وتشكيل القصيدة الحديثة .**

هذه الصيغة ليست بعيدة عن المعادلة الصعبة التي استطاع صلاح عبد الصبور ـ باستعداد أصيل ، ثم بصبرٍ ودأبٍ نادرين ، تحقيقها في صورة باهرة ، تجلتْ في تمثله الحيّ للتراث العربي من ناحية **(وهو الذي كتب : قراءة جديدة لشعرنا القديم)** ، وانفتاحه الواعي على التراث الإنساني ـ قديمه وحديثه ـ من ناحية أخرى ، فلم تَنْبتّ صلته الحميمة بأفضل ما في تراث أمته ، كما انبتّت صلة غيره ، ولا ضاعت هوْيته القومية في خضمّ التراث الإنساني كما بهتت ملامح غيره . وظل هذا الموقف الحضاري يُمثل بعداً رئيسيا وثابتاً في مسيرة **صلاح عبد الصبور** الفنية والفكرية ، وملمحاً بارزا في إنجازه الشعري كله .

يتصل بهذه الصيغة الشعرية أيضا جانب مهم من جوانب الإبداع الشعري عند **صلاح عبد الصبور** . إذ يندر أن يوجد في ديوان الشعر العربي ـ قديمه وحديثه ـ شاعر عذبه الإلهام الشعري ، وشغله وتحاور معه ، وبلغ درجة التجسيد والتشخيص في استمالته واسترخائه ، وربط بين موقفه من الحياة وموقف الشعر منه ، من خلال إخلاص نادر المثال ، وتهيؤ يكشف عن أقصى درجات الوجد والتفاني والمثول بين يديْ المحبوب ، وأخذ كل ألوان العدّة والمتاع لعلها تنجح في جَلْب الإلهام النافر ، والشعر العصيّ ، والقصيد المتأبّي ، في عدد من قصائده ، عبْر رحلته الشعرية كلها .

هذا الجانب الغريب الفريد في نسيج **صلاح عبد الصبور الفني** ، وفي تصوير الحلول الشعريّ لديه ، موجود بوضوح منذ مجموعته الشعرية الأولى «الناس

فى بلادى » . من خلال قصيدتى « الرحلة » و « أغنية ولاء » التى يقول فيها :

« هدمت ما بنيت
أضعت ما اقتنيت
خرجت لك
على أوراق محملك
كمثلما ولدت ــ غير شملة الإحرام ــ قد خرجت لك
أسائل الرواد
عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار
فى هدأة المساء . والظلام خيمة سوداء
ضربت فى الوديان والتلاع والوهاد
أسائل الرواد
ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق »

ويصبح هذا الموقف من الإلهام الشعرى ، والإخلاص النادر المثال له ، موقفاً صوفيا لا موقفاً فنيا فحسب ، ومقاما من مقامات الوجد المفضية إلى الفناء والحلول . وهو يوقن فى قرارة نفسه وفى القاع البعيد من وجدانه ، أن الشعر وحده هو شرفه الحقيق ، وهو مسئوليته الأولى والوحيدة ، وهو الذى يمنحه معنى حياته ودأبه واستمراره . إذن فلا ضير فى أن يفسد كل شئ ، أن يفسد كلّ العالم ، مادام الشعر قد سلم له ، ومادامت الكلمات ــ كلمات الشعر ــ من حوله تطوف وتحلق وتصبح فى متناول سعيه وطموحه :

« لم يسلم لى من سعيى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدنى
لأفرّ إليها من صخب الأيام المضنى
إن تجفُ فجفوة إدلالٍ لا إذلال
أو تحنُ . فيافرحى غرّد . يا نعمة أيامى عودى بالفيروزة
يا أصحابى . يا أحبابى
حيّوا مولاى الشعر
سلمت لى من عقبى أيامى ــ الكلمات »
[ديوان أقول لكم « قصيدة أغنية خضراء »]

وحتى اللحظات الأخيرة فى مسيرته الشعرية . وفى ديوانه الأخير « الإبحار فى الذاكرة » وقد دقت الأيام المكرورة أجراسها ، واصطبغ الفوْدان بالبياض ، واشتعل رماد الرأس والنفس ، وتكسرت القوادم ، وآذنت شمس العمر بالمغيب ، تظل حفاوة الشاعر بعودة محبوبه الأول : « الشعر » ، إليه ــ بعد طول غياب واحتجاب ــ فرحا مجلجلا ، ودهشة رائعة ، والتفاتا إلى الدرس الذى تقدمه الحياة للإنسان فلا يعيه إلا بعد فوات الأوان :

« ها أنت تعود إلىّ ،
أيا صوتى الشارد زمنًا فى صحراء الصمت الجرداء
يا ظلّى الضائع فى ليل الأقمار السوداء
يا شعرى التائه فى نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء

. . . .

. . . .

وأنا أسأل نفسى :
ماذا ردك لى يا شعرى بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أى جناح عدت
حييًا كالطفل . رقيقاً كالعذراء
ولماذا لم أسمع خطواتك فى ردهة روحى الباردة المكتئبة . .

(قصيدة : الشعر والرماد)

هذه العلاقة الفريدة بين الشاعر وشعره . والتى تتمثل دلالتها العميقة فى أن الشعر هو طهره وبراءته وشرفه وكبرياؤه . وارتفاعه عن نثر الحياة اليومى . ووشيجته الرئيسية والحيّة بالأرض والإنسان والوجود . ووسيلته الى النشوة والصبوة . والفروسية والجسارة . نضع فى مواجهتها صورة مغايرة لموقف شاعر كبير ــ هو أحمد شوق ــ من الشعر ودلال الإلهام الشعرى . وفكرته عن نفسه كشاعر . يقول شوق فى صباه :

شعراء الأنام مهلاً رويدًا ... إن فى مصر شاعرا لا يُبارى
حاملاً فى الصبا لواء القوافى ... مستَرِقًا للملك الأشعارا

ويقول صلاح عبد الصبور :

يا حبى .
فلتفتح لى الأبواب . أنا الشادى الفارس
أشعارى ورد البستان
سمر الركبان على الوديان
وأنا من فتيان القرية
أوفاهم فى الحب

. . . .

يا حبى . قولى للحجاب
فلتفتح لى الأبواب . أنا الشادى الإنسان !
[أقول لكم : أغنية خضراء]

ويقول شوق ــ مفتقدا طاقته الشعرية العارمة . ونفسه الشعرى الجديد ــ فى رثائه لسعد زغلول :

أين منى قلمٌ . كنت إذا ... سُمْتُه أن يرثى الشمس رثاها
خاننى فى يوم سعدٍ . وجرى ... فى المراثى . فكبا دون مداها

ويقول فى قصيدته الشهيرة « كبار الحوادث فى وادى النيل » مخاطبا خديوى مصر :

يأعزيز الأنام والعصر سمعًا ... فلقد شاق منطق الإصغاء
إنّ عصرًا مولاى فيه المرجّى ... أنا فيه القريض والشعراء
هذه حكمتى وهذا بيانى ... لى به نحو راحتيك ارتقاء

ويتحسّر على تقصيره فى رثاء مصطفى كامل فيقول :

لولا مغالبة الشجون لخاطرى ... لنظمت فيك يتيمة الأزمان
وأنا الذى أرثى النجوم إذا هوت ... فتعود سيرتها من الدوران
ماذا دهانى يوم بنْتَ فعقّنى ... فيك القريض وخاننى إمكانى

ويتحسّر مرة أخرى على عدم تحقيقه لكلّ ما يملؤه من طموح أدبى وشعرى ــ وهو ما يزال فى ريعان الشباب ــ فيقول :

أوشكتْ أتلف أقلامى وتتلفنى ... وما أنلْت بنى مصر الذى طلبوا
نالت منابرُ وادى النيل حصّتها ... منى . ومن قَبْلُ نال اللهو والطربُ

وهى نماذج قليلة تكشف عن موقف شوق من شاعريته ، ورأيه فى دوره وما ينتظر منه . كما تكشف عن مدى الاختلاف فى النظرة ، والتغاير فى الرؤية ، بينه وبين صلاح عبد الصبور . الذى نجد له نموذجا ينتظم فى دلالته المحاور المختلفة لجوانب العلاقة بينه وبين الشعر حين يقول فى قصيدته : « أغنية للشتاء »

« الشعر زلّتى التى من أجلها هدمت ما بنيْت
من أجلها صُلبْت
وحينما غُلّقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجّنى خوْفا
وحينما ناديته لم يستجبْ
عرفتُ أننى أضعْتُ ما أضعْت ! »

لكن هذا الجانب من جوانب « الصيغة الشعرية » عند صلاح عبد الصبور يظلُّ فى حاجة إلى تأصيل ، وربط بفكرة شعراء التراث العربى ــ فى القديم ــ عن الإلهام ، وتمثلهم لما أسموه شياطين الشعر أو الشعراء ، ثم صلة ذلك كلّه بالتفسير النفسى والفنى المعاصر لفكرة الإلهام . ثم علاقة هذا كلّه بموقف صلاح عبد الصبور : الشاعر الإنسان من الحياة والفن معا ، موقفه الأخلاقى المسئول ، وموقفه الريادىّ المأمول .

• • •

البساطة الشديدة الأسْر ، والعمق الشديد النفاذ وجهان لجانب آخر من جوانب تلك الصيغة الشعرية التى أنجزها صلاح عبد الصبور . وهو جانب يثير

علاقة الشاعر بالوعى، دوره كمفكر، حقيقة الأفكار الرئيسية والتجارب الكبرى التى أخلص لها طيلة حياته. والتى جعلت من صوته الشعرى شاهدا على عصر، ومن حضوره الشعرى صوتاً لهذا العصر.

هذا الدور الفكرى البارز فى شعر **صلاح عبد الصبور**، ليس مقصورا على آثاره النثرية الكثيرة (ثلاثة عشر كتابا تجمع بين الدراسة الأدبية والرؤية النقدية والتأملات وأدب التراجم والمذكرات والترجمة الذاتية) ولا فى مسرحياته الشعرية الخمسة. لكنه يُطلّ بصورة فنية ناضجة من خلال مجموعاته الشعرية، بدءًا من مجموعته الثانية «**أقول لكم**». **التى تفصح بعض قصائدها (كقصيدة الظل والصليب)** عن بدايات الاتجاه الدرامى فى شعر صلاح عبد الصبور، الذى كان يؤذن بتحوّله الطبيعى والمحتوم إلى المسرح الشعرى، مع تكاثف طبقات الوعى، وتعدّد الأصوات وتداخلها فى القصيدة الشعرية، وتعقّد البناء أو التشكيل الشعرى، والإحساس بأن ثمة ألوانا من الحوار تتداخل وتتقاطع، وأنَّ ثمة موقفا للشاعر الذى يلقى بكلماته المتعددة الأصوات وكلُّ همه أن يحرك جمهوره، وأن يدخله فى دائرة الفعل الدرامى، هذا التحريك الذى يبلغ ذروته فى مسرحية «**ليلى والمجنون**» على لسان «سعيد»:

«يا أهل مدينتنا
هذا قولى:
انفجروا أو موتوا
رعب أكبر من هذا سوف يجئ
لن يُنجيكم أن تعتصموا منه بأعالى الصمت
أو ببطون الغابات

. . . .

لن ينجيكم أن تضعوا أقنعة القردة
لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا حتى تتكون
من أجسادكم المرتعدة
كومة قاذورات
فانفجروا أو موتوا
انفجروا أو موتوا».

وبالرغم من خصوصية هذا الوعى واتساعه وشموله، فإن **صلاح عبدالصبور** ـ الشاعر المثقف، المتكئ على قراءات فلسفية مستنيرة، وتراث حضارى متميز ـ لم يسقط فى هوّة المباشرة أو التقريرية، ولم تعرف النغمة الزاعقة أو الخطابية طريقها إلى شعره، وظلّ شعره ـ حتى فى تجاربه الوطنية والقومية ـ غناءً من القرار، مكتسيا بالطابع العام لشعره، من ألفة وخصوصية وانثيال هادئ رزين، ففى الوقت الذى انتصب فيه غيره من الشعراء خطباء ووعاظا ومُبشّرين، مرتفعى النبرة، ظلّ هو أقرب إلى حال المتصوّف، لغةً وإفضاءً، يُؤثر الإيماء بدلاً من التصريح الفاضح، والهجْسَ الشعرى بدلا من الخطابية المنفّرة، والمعالجة الناعمة الصَّبور، بدلاً من جلبة الإيقاع وطنطنة التعبير وقعقعة الصياغة، بدءًا بقصيدته «لحن» فى مجموعته الأولى:

فاضحكى يا جارتى للتعساء
نغمى صوتك فى كلِّ فضاء
وإذا أومض فى العتمة مصباح فريد
فاذكرى
زيته نور عيونى. وعيون الأصدقاء
ورفاق طيبون
ربمّا لا يملك الواحد منهم حشْو فم
ويمُرّون على الدنيا خفافاً كالنَّسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح وحيد

وصولا إلى السطور الأخيرة فى ديوانه الأخير «**الإبحار فى الذاكرة**». **عندما يقول فى تجريدته الثالثة**:

يارب! يارب!
أسقيتنى حتى إذا ما مُشتُ
كأسك فى موطن أسرارى
ألزمْتنى الصمت. وهذا أنا
أغص مخنوقاً بأسرارى

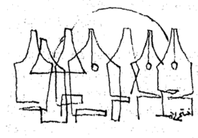
ومن المؤكد أن كثيرين سيعكفون على تأمل هذا الجانب الفكرى فى إنجاز صلاح عبد الصبور الشعرى وتحليله، هذا الجانب الذى يمثل ملمحا أصيلا فيه، وبه يتميز ويتفرد ويتفوق على غيره من رواد حركة الشعر الجديد. ومن هنا، كان طبيعيا أن يكون شاعر **كالمعرى** هو الشاعر الأثير ـ من بين شعراء التراث العربى ـ لدى **صلاح عبد الصبور**. والأقرب إلى قلبه وعقله، كما كان **أراجون** ـ بالنسبة إليه ـ سيد العشاق فى زماننا، فهو عندما قال إنه سيخترع الوردة من أجل حبيبته، لم يخترع الوردة فحسب، بل اخترع عالماً بأسره، كما كان اهتمامه الشديد بقراءة **إليوت** وترجمة بعض مسرحياته، والكتابة عنه، رمزا يؤكد التفاته إلى قيمة «**إليوت**» الفكرية، ومدى قدرته كشاعر على إثارة التفكير والتأمل لدى قرائه ومتذوقيه. كما كان **إليوت** ـ بالنسبة لشاعرنا ـ مثيرا لفكرة «**القصيدة القناع**» من خلال فهم مستنير للرموز والأساطير والموروث الشعبى بشكل عام، وقدرة شعرية فذة على تحليل مادة هذا الموروث إلى عناصرها الأولية من خلال وجهة نظره هو، كما فعل **إليوت** فى قصيدة «**الأرض الخراب**» عندما جعل من «**تيريزياس**» رمزا وشاهدا، ينبض بوعى إليوت ورؤيته الجديدة المغايرة كل المغايرة لرؤية **سوفوكليس**، من خلال استخدامه لشخصية **تيريزياس** نفسها.

ولا شك أن هذا الجانب الفكرى فى تكوين صلاح عبد الصبور، وقراءته وتمثله لشعراء الفكر والوعى والتأمل ـ كإليوت ـ وتحليله لعناصر الموروث الأدبى ومفرداته، كل ذلك كان وراء اندفاعه بأصالة وجسارة إلى خشبة المسرح، بادئاً **بمأساة الحلاج**، الذى تحول فى يدى شاعرنا من مجرد صفحة تراثية إلى صوت عصرى يهز ضميرنا، وحضور يستثير فعْلنا وتحرّكنا وتعاطفنا، ويجسّد الرمز الإنسانى المستمر لشهيد الكلمة عبر كلّ العصور. هذا الاندفاع الذى أرهصت به قصائد ذات طبيعة درامية لافتة، مثل «**الظل والصليب**» ـ كما سبق أن أشرنا ـ وقصيدة «**مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**»، التى كتبها فى عام ١٩٦١ (قبل مسرحية «مأساة الحلاج» بسنة واحدة) مُستغلاً قناع تلك الشخصية المنتزعة من تراث «ألف ليلة وليلة» للحديث عن هموم المعاصرة، التى كانت قضية «**الحرية**» أبرزها وأشدّها التصاقا بنخاع فكره وإحساسه.

فى كتاب «**حياتى فى الشعر**»، الذى يمثل تجربة صلاح عبد الصبور الذاتية كما كتبها، يقول وهو يتحدث عن مسرحية «**مأساة الحلاج**»:

«**لقد جُرجر الحلاج من زهوه إلى حتفه كما حدثنا بنفسه. ولكن ذلك كله ليس إلا بناءً وشكلاً. أما القضية التى تطرحها المسرحية فقد كانت قضية خلاص الشخص، فقد كُنت أعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدحم فى خاطرى ازدحاماً مضطربا. وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه. ماذا أفعل؟**».

ولقد فعل صلاح عبد الصبور الكثير وأنجز الكثير، وإنى لأراه ـ وقد رحل فى مستهل الخمسين ـ مكتمل النضج والخبرة والوفرة والتمرّس كما لو كان فى السبعين. وأرى فى رحلته الشعرية والفكرية اكتمالاً يصل بين بدء الدائرة وختامها، اكتمالا ملأ القلب حتى فاض عنه القلب. وملأ العقل حتى أتخم به العقل. وتعلّمنا نحن منه الكثير الكثير. وما يزال شعره ـ فى دواوينه ـ ينتظر القراءة الجادة المتأملة، وما تزال مسرحياته صوت احتجاج غاضباً نبيلا يطالب بالوصول إلى الجمهور العريض ليفكر ويتحرك وينفعل. وما يزال وعيه الناضج المستنير نموذجا للمثقف العصرى المكتمل الأدوات والسمات، الواعى لحقيقة دوره ورسالته، صوتاً لعصره الشعرى.



صلاح عبد الصبور

بين الصور الشعرية والتشكيلية و الرسم بالكلمات

□ فتحي أحمد

لم تفجع الحركة الشعرية المصرية والعربية المعاصرة بمثل قدر فجيعتها في رحيل فارسها النبيل صلاح عبد الصبور ، شاعرا واعيا ، ومجدداً ، وإنسانا معطاء ، دمث الخلق ، هادئ الطبع ، بسيطا .

وقد عرفته وعايشته عن قرب في الستينيات ، حينما عملت معه في إدارة المجلات الثقافية التي ترأسها ، وكانت تضم [**مجلة المجلة ـ الفكر المعاصر ـ الفنون الشعبية ـ المسرح ـ السينما ـ الكاتب ـ الكتاب العربي ـ فنون**] . وكنت أقوم بالإخراج الفني والرسم لتلك المجلات مع زملاء آخرين لي .

كنت حينذاك حديث التخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكان اهتمامي كبيرا بالجانب الثقافي ، في محاولة لدعم دراستي الفنية بالقراءة الأدبية والفكرية .

وقد أتيحت لي فرصة الاحتكاك برؤساء تحرير تلك المجلات الثقافية [**يحيى حقي ـ زكي نجيب محمود ـ فؤاد زكريا ـ عبد الحميد يونس وغيرهم**] ، وتوطدت صداقتي بالشاعر **صلاح عبد الصبور** ، فلم تكن معاملته معاملة رئيس لمرؤسيه ، ولكنها كانت علاقة حب وأخوة وصداقة .

وبدأت أستكشف عالمه وأسرار شعره الجديد ، منذ أن بدأ تذوقي للشعر الحديث .

ومن خلاله بدأت مرحلة جديدة في حياتي بالتعرف على وجه الحركة الأدبية المصرية والعربية وفرسانها بمختلف أجيالهم .

وقد كانت فترة «ازدهار» ثقافي حقيقي ، فإلى جانب المجلات الثقافية كانت حركة النشر تمارس على أوسع نطاق . وقد أفسح المجال لكتابات الشباب فظهرت أسماء كثيرة واعدة في الشعر والقصة والنقد في تلك الفترة .

وقد صرت صديقا لكل شعراء تلك الفترة وأدبائها ، أقرأ لهم ، وأرسم نتاجهم الأدبي والشعري ، وأقيم معهم بين الحين والحين حوارا هادئا ومثمرا . ولكن **صلاح عبد الصبور** ظل بالنسبة لي الأخ الأكبر والأب الروحي الذي ألجأ إليه دائما لأستفيد من تجربته ومن معرفته ، وأنهل من معينه الفياض .

ولقد وجدت فيه الشاعر الكامل الذي يحدثني عن الفن التشكيلي حديث الدارس العالم بأصول كل المذاهب والمستحدثات العالمية في الفن التشكيلي . وحاولت أن أوجد نوعا من التطابق في رسم أشعار كل اتجاه .

وقد ساعدني كثيرا الاهتمام بالصورة في القصيدة الحديثة بشكل خاص ، على نحو يؤكد العلاقة الوطيدة بين الشعر والفن التشكيلي ، التي تنبه إليها الأقدمون .

في العصر الإغريقي يقول سيمونيدس : «إن الرسم شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق» ومما هو جدير بالذكر أن الفنان التشكيلي الكلاسيكي حتى عصر النهضة كان يقوم بتسجيل أشعار الشعراء وملاحمهم إلى جانب الأساطير والمعتقدات .

ولعلني لا أغلو في القول حين أزعم أن حركة التجديد الشعري قد أفادت من مستحدثات الفن التشكيلي إن لم تقم عليها ، وأن ثورة الشعراء على شكل الشعر القديم ، وتمردهم على الصيغ المألوفة . قد تأثرا بظهور الاتجاهات المعاصرة للفن التشكيلي .

فقد وجدوا في الفن التشكيلي ركيزة يستندون إليها في خلق بنية شكلية جديدة للقصيدة ، ومبررا لتصورات ورؤى مستحدثة .

والواقع أن عصرنا الحديث قد عرف نوعا من التلاحم بين الشعراء وأصحاب معظم اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر تقريبا ، حيث كان كل مذهب أو اتجاه فني يمثله شعراء وفنانون تشكيليون على السواء .

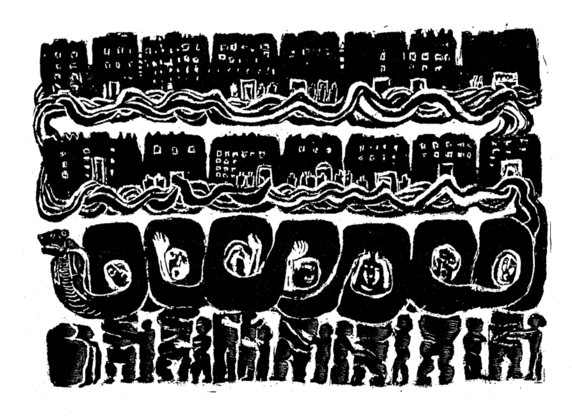
وقد بدأت هذه الظاهرة منذ منتصف القرن التاسع عشر . حيث نجد **الشاعر بودلير** في صحبة الفنانين التشكيليين **ديلاكروا وروبنز** . ومن بعده كان بعض شعراء أوربا يصوغون لوحات الفنانين التشكيليين ويجسدونها شعرا ، كما هو معروف في قصائد **بول إلوار ورامبو وأراجون الذي كان صديقا حميما لبيكاسو .**

وحينما نشأ المذهب السيريالي كان الشاعر أندريه بريتون هو القائد الروحي والموجه لجماعة السيرياليين ، حيث قام بنشر البيان الخاص بذلك الاتجاه ، فكان أول بيان ينشر عن السيرياليين ، وبسببه لقب بريتون بأب السيريالية[1] **Pope of Surrealisme**

كذلك كانت **جماعة الدادية Dadaism**[2] تضم إلى جانب الفنانين التشكيليين شعراء كان في مقدمتهم الشاعر الروماني تريستان تزارا **Tristan Tzara**

وأيضا فقد كانت **التكعيبية**[3] **Cubism** تضم ـ إلى جانب روادها التشكيليين ـ الشاعر **أبولينير Apollinair** . وكان له الفضل بما نشره عنها في عام ١٩٠٩ في المجلات وكتيبات المعارض .

ولكننا على المستوى العربي لم نجد شاعرا من شعراء العربية المعاصرين ، حفل شعره بتحقيق الاتجاهات



إحدى لوحات الجرافيك المستوحاة من ديوان الناس فى بلادى

التشكيلية المعاصرة قدر ما حققه الشاعر صلاح عبد الصبور ؛ فقد كان أول من تنبه لذلك . لقد عكف على دراسة مقومات كل الاتجاهات التشكيلية المعاصرة دراسة نظرية وتطبيقية ، واستوعب كل أسسها وملامحها وقيمها الاستاطيقية ومقوماتها الشكلية وفلسفتها الموضوعية والجوهرية ، وتم له مواكبة الفكر العالمى فى قصائده ، فأضاف إلى شعره الجديد أبعادا لم يَرْق شاعر عربى آخر لبلوغها ، **فحفل شعره بالرومانسية والرمزية والسريالية والتعبيرية والواقعية الجديدة** . ويؤكد هذا ما يقول صلاح عبد الصبور (حياتى فى الشعر ص ١٩)

«شغلت فى السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل فى القصيدة حتى لقد بت أومن أن القصيدة التى تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها .ولعل إدراكى لفكرة التشكيل لم تنبع من قراءاتى للشعر بقدر ما تنبع من محاولتى لتذوق فن التصوير . وهى محاولة جاهدة ، أعانتنى عليها رؤيتى لكثير من متاحف العالم الكبيرة ، وسعيى لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلاله . وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع فى ذهنى ، فلما حاولت النظر فى ما أحب من قصائد الشعر من خلالها ، وجدتها تنير لى كثيرا من غوامض الاستحسان . ومن الواضح أن التشكيل فى الشعر يستطاع تلمسه فى الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه فى الشعر القديم ، سواء عندنا أو عند غيرنا ، بدرجات متفاوته بالطبع . »

ويظهر عشق صلاح عبد الصبور للفن التشكيلى فى محاولته الرسم بالكلمات ، وبلوغ حدود التشكيل .

برز هذا بشكل واضح فى قصيدة من قصائد ديوان **«شجر الليل»** بعنوان **«تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية»** :

عناصر الصورة :

لون رمادى ، سماء جامدة
كأنها رسم على بطاقة
مساحة أخرى من التراب والضباب
تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة
كأنها محدر فى غفوة الإفاقة
وصفرة بينها ، كالموت ، كالمحال
منثورة فى غاية الإهمال
(نوافذ المدينة المعذبة)

الإطار :

قلبى الملئ بالهموم المعشبة
وروحى الخائفة المضطربة
ووحشة المدينة المكتئبة .

فنلمس فى أبيات هذه القصيدة محاولة من الشاعر بلوغ حدود الممارسة الإبداعية التشكيلية ، مستعيضا عن الفراجين والألوان والأصباغ بأدواتة الخاصة ، حين يكون الرسم بالكلمات ممكنا .

وهذا يفسر مدى عشقه للفن التشكيلى ، وتمثله لاتجاهاته الحديثة .

وقد لمست ذلك على المستوى الشخصى ؛ فكثيرا ما كنت بصحبة الشاعر **صلاح عبد الصبور** فى زياراته الكثيرة لعروض الفن التشكيلى بالقاهرة ، وكان عندما يزور قاعة العرض يصافح الفنان العارض ويسأله عن تجربته الإبداعية ، ويقف أمام لوحة محاولا قراءتها قراءة جادة ، وفك أجروميتها ورموزها ، والتعرف على قيمها وأسرارها .

وقد كان للشاعر أصدقاء تشكيليون كثيرون ، على رأسهم **الفنان حامد ندا** ، الذى ينتمى إلى جيله ، والذى ينتمى كذلك إلى **جماعة الفن المصرى المعاصر** ،(٤) التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات ، والتى اهتمت بتأكيد الشخصية المصرية فى الفن . وكثيرا ما كنت أراه يقيم محاورة فنيه وأدبية معه .

ينفرد**صلاح عبد الصبور**إذن بعلاقته بالفن التشكيلى والتشكيليين من بين الشعراء المجددين من جيله من الشباب .

وصلاح عبد الصبور كانت استقبالاته مدربة وواعية لالتقاط القيم الجمالية الدقيقة ، ومجهزة تجهيزا عاليا ، ومدعمة بالثقافة العلمية والموسوعية .

وهو نفسه يؤكد هذا فى قوله فى مطلع إحدى قصائده فى ديوان **«شجر الليل»** :

علمت عينى أن ترى الظلال فى الألوان ..
والضياء فى الظلال

علمت قلبى أن يشم ريح صدق القول والمحال
علمت كفى أن تحس الدفء والصقيع ..
فى أكف رفقة المقام
أو فى صحبة الترحال
شبعت حكمة وفطنة
رويت رؤية وفكرا .

وإذا كان **صلاح عبد الصبور** - فى إيجاز - يلخص فى تلك الأبيات جانبه الحسى ومشاعره الدافقة تجاه الموجودات والأشياء من واقع استقبالاته فقد استطاع أن يدرب هذه الاستقبالات ويصقلها ويعمقها لتتوازى مع الكون والطبيعة ، وأن يصور بالكلمات عوالم جديدة وإن كانت منتزعة من العالم اللصيق بنا ومن واقعنا . وفى هذا الصدد يقول هو نفسه فى فقرة من كتابه «**حياتى فى الشعر**» (ص٣٩) :

«الشاعر إذن لايعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا ، ولكن لابد أن يخلق ، إذ إن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية ...

وإذا كانت الطبيعة هى القطب الموضوعى للفن فإنها لاحياة لها بغير الشاعر أو الفنان .

وإذا كان الفنان هو القطب الذاتى فإنه لايستطيع أن يكتفى بالصرخات الذاتية السنتمنتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه» .

كذلك نلاحظ أن موضوعه دائما إنسانى بصفة أساسية ، فنحن نرى فيه الإنسان المعاصر فى انكساره وإحباطاته وملله وأحزانه وعذاباته واغترابه ، فى صوفية من نوع جديد ، وبخاصة ما نلحظه من أعماله التى جاءت بعد ديوان «الناس فى بلادى» ، الذى يمثل مرحلة البداية ، والذى يضم قصيدة على جانب كبير من الأهمية من هذه الناحية ، وأعنى بها قصيدة **«شنق زهران»** ففى هذه القصيدة نلحظ الاهتمام برسم ملامح الشخصية الواقعية للبطل زهران ، واستغلال عناصر الفن الشعبى وبخاصة الوشم الشعبى ، لتأكيد ملامح الشخصية ، حيث الحمامة على الصدغ رمز للسلام والحب ، وعلى الزند رسم لصورة **أبى زيد سلامة** ، ذلك البطل الملحمى الشعبى ، وكأنه يخلع على شخصية زهران صفات هذا البطل الملحمى . وهذه رؤية تشكيلية فى التعبير عن الشخصية ، تؤكد اهتمامه بالفن الشعبى (الفولكلور) ووعيه بتراث هذا الفن ، واستخدامه لعناصره بذكاء فى تأكيد صفات شخصية البطل زهران ، فى الوقت الذى يؤكد فيه كذلك ملامح ابن البيئة الشعبية ، ويجسد الشخصية المصرية من خلال مفرداتها الشعبية . يقول :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية ، دنشواى

هنا تظهر بلاغة الرسم والصورة الشخصية **Portrait** وتتجلى أصالة العمل الفنى والصياغة الرصينة ، التى تصل إلى الهدف فى بلاغة وتكثيف معجزين .

أما فى القصائد الأخرى التى جاءت بعد هذا الديوان ، فإن الشاعر يتجه فيها إلى التجريد ، حيث تتحول شخوصه إلى الإنسان المجرد من كل التفاصيل الواقعية ، إلا فيما يختص بالجانب التعبيرى والرمزى . وهذا الإنسان المجرد هو رمز للإنسان فى كل أنحاء العالم القديم والجديد بشكل عام .

وأنا شخصيا تأثرت بشعر صلاح عبد الصبور فاستلهمت بعض صوره العظيمة .

وأذكر أننى عكفت فى الستينيات على محاولة رسم قصيدة «**شنق زهران**» ، فى الجزء الأول من مطلعها على وجه التحديد ، حيث الصورة الشعرية تقول :

ولوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع .

فالتعبيرية فى قتامتها الصارخة ، والسريالية الكابوسية ، تحققتا فى هذه الصورة البليغة .

وقد حاولت مرارا تحقيقها على سطوح لوحات عدة طوال هذه السنوات . وكنت فى كل مرة أشعر أننى لم أوفق . ومن غريب الصدف أن تتحقق لى تلك الصورة أخيرا بشكل ناجح ومرض فى لوحة جرافيك بعد وفاته بأيام .

وقد استطاع **صلاح عبد الصبور** تأصيل الاتجاهات الفنية الحديثة فى شعره . وأيضا فقد خلق تزاوجا حميما بينها وبين التراث الشعرى العربى القديم والتراث الأدبى الشعبى وحكايات ألف ليلة وليلة ، فجاء نتاج شعره يحمل أبعادا غنية بالقيم الشكلية ، وبنائية متحررة ومتنوعة ، تواكب مستحدثات الفن التشكيلى واتجاهاته ، داخل إطار شخصية محددة ومكتملة ومتفردة ، توافرت لها عوامل النضج الفنى وتحقيق الأصالة .

كذلك نلمح فى شعره التناغم الموسيقى الداخلى للقصيدة ، وملاءمته للمحتوى الموضوعى . كما أن الشكل الموسيقى عنده متغير ومتنوع ومتحرك ، تكتمل فيه الأبعاد الموسيقية الراقية فالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها تتحرك فيها جملة موسيقية ، تتردد فى تناغم أثيرى ، وذلك لسيطرته على التفعيلة وإخضاعها وامتلاكها فى فترة الاختمار .

كذلك خلا شعره من الانفعالية الزائفة ، التى تقوم على المديح أو الغضب أو الفخر والتبجح .

ومن هنا يدعى بعض المتجنين على شعر صلاح . والذين لا يدركون قيمة تلك الخصائص ، أن شعره أقل حرارة ، وأن التدفق الشعرى عنده لايصعد بالموضوع إلى ذروته وهم فى هذا مخطئون ، فشعر صلاح لا يعتمد على الإبهار السريع للمتلقى ، الذى يتأتى من استثارة العواطف والانفعالات ، ويعتمد على الزخرفة اللفظية ، **وإنما يقيم علاقة متأنية وعميقة يشارك فيها العقل بدور كبير ، ثم يأتى بعدها الاستحسان الواعى .**

وهذا بالطبع لا يتأتى إلا من شاعر على قدر كبير جدا من الثقافة والمعرفة والوعى والنضج الفنى .

وتتجلى تلك الموهبة فى اتحاد تلك العوامل جميعها فى معمله الخاص ، معمل الذات ، فى لحظة الإبداع والتدفق الشعرى .

فالقصيدة عند **صلاح عبد الصبور** - على حد قوله - بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما ودقيقا ومتناسقا .

وقد استطاع **صلاح عبد الصبور** بعبقريته الشعرية أن يجاوز حدود الشعر العربى ، مجددا له ، عن طريق تمثله للمذاهب الفنية العالمية المعاصرة ، وكذلك تمثله لتراثه القديم والحديث والشعبى ، إلى جانب ثقافته الموسوعية - لا فى مجال القصيدة فحسب ، بل فى مجال المسرح كذلك .

والمسرح - كما نعرف - هو أبو الفنون ، ففيه الإيقاع والتشكيل والكلمة والحركة والضوء وعناصر كثيرة متآزرة .

ولذلك بلغ صلاح عبد الصبور قمة النضج الفنى فى مسرحياته .

وصلاح عبد الصبور كان يشعر فى قرارة نفسه بتحققه الفنى ، ويعى قدر نفسه ومن ثم فقد قدم نفسه ووصف ذاته ورثاها أيضا ، وكأنه كان يشعر بدنو الأجل ، فى تلك القصيدة التى تضمنها ديوان **«تأملات فى زمن جريح» بعنوان «مرثية رجل عظيم»** :

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى
وأن يرى الجمال فى النظام
وكان نادر الكلام
كأنه يبصر بين كل لفظتين
أكذوبة ميتة يخاف أن يبعثها كلامه
ناشرة الفودين ، مرخاة الزمام
وكان فى المسا يطيل صحبة النجوم
ليبصر الخيط الذى يلمها
مختبئا خلف الغيوم
ثم ينادى الله قبل أن ينام :
الله ، هب لى المقلة التى ترى
خلف تشتت الشكول والصور
تغيُّر الألوان والظلال
خلف اشتباه الوهم والمجاز والخيال
وخلف ما تُسْدِله الشمس على الدنيا
وما ينسجه القمر
حقائق الأشياء والأحوال .

تحية لروح الشاعر العظيم المعطاء بلا حدود ، تحية للشاعر الإنسان الذى لم ينتم إلا لمصر والإنسان ، تحية لمن قدم أجيالا بعده ورعاها ، وكان الأب الروحى لجميع المجددين ، تحية له ، وسلاما على إنسان لم يكن يملك إلا الحب .. إلا قلبا وأى قلب !

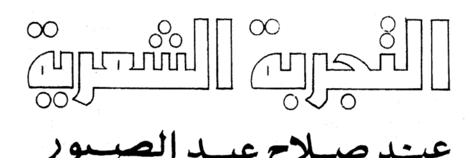
الهوامش :

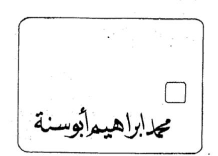
(١) كان يضم المذهب السيريالى Surrealism إلى جانب أندريه بريتون André Briton الفنانين كريكو Giorgio De Chirico - وسلفادور دالى Salvador Dali - جون ميرو Joan Miro وبول كلى Paul Klee .

(٢) ظهرت فى عام ١٩١٦ وانضم إليها أيضا الكاتبان الألمانيان هوجو بال Hugo Ball ، ريتشارد هوزنبيك Richard - Hüsenbeck والمصور النحات هانس آرب Hans Arp .

(٣) التكعيبية Cubism حركة تشكيلية بدأت فى أعمال بيكاسو وبراك ما بين عامى ١٩٠٧ - ١٩١٠ ثم أخذت فى النمو لتضم كثيرين من فنانى تلك الحقبة .

(٤) جماعة الفن المصرى المعاصر تكونت ما بين عامى ١٩٤٢ و١٩٤٥ ونادت بتأصيل الفن المصرى المعاصر . وكان يتزعمها حسين يوسف أمين . وكانت تضم الفنانين [عبد الهادى الجزار - ماهر رائف - حامد ندا - سمير رافع - محمود خليل - كمال يوسف - إبراهيم مسعودة - سالم عبد الله حبشى] .





إن رحيل الشاعر صلاح عبد الصبور المفاجئ والمأساوى وهو فى قمة النضج والوعى الفنى والإنسانى ينهى عصرا أدبيا بأكمله . ذلك أن صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز يواجه التحول المستمر فى الواقع وهو يتصدى بشكل دائم لفكرة النكوص أو الجمود العقلى أو التسليم بقدرة الماضى على الانتصار . وإذا كان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز من خلال عطاء شعرى متواصل . يسمو بالرؤية الشعرية العربية إلى مستوى الرؤية الإنسانية العالمية . فقد كانت حوله حركة شعرية تكاد تكون قد صنعت من نسيج واقعى وفنى واحد . كتب صلاح عبد الصبور الافتتاحية الشعرية لعصر كتب عليه أن يواجه احتمال الانقراض وهو على أعتاب البداية . وقد جسدت هذه الافتتاحية الشعرية مزيجا من الوهم والحقيقة بقدرة الشاعر على أن يصنع وحده عالما يتسع للحب والصدق والحرية والجمال . ولقد كان الوهم فى بعض اللحظات التاريخية أقوى من الحقيقة . ولعل هذه اللحظات هى التى سبقت وفاة الشاعر الكبير . وإذا كان الموت قد أصاب جسد الشاعر بالتوقف . ومنعه من الدخول إلى المستقبل . فإن الوجدان القومى قد سارع إلى الغوص فى أعماق هذه اللحظات النبيلة . التى كانت كلمات الشاعر صلاح عبد الصبور تضيئها بالوعى وتكللها بالفتنة الفنية .

لم يكن صلاح عبد الصبور شاعرا كبيرا بمعيار الإجادة وحدها بل بمعيار التغيير . ولقد وهب صلاح عبد الصبور هذه القدرة على فهم طبيعة الشعر فهما عصريا منذ وقت مبكر للغاية ؛ ففى أواخر الخمسينيات كانت لغة الشعر تعانى من تمزق الانتقال من ساحة «**الألفاظ الشعرية**» الرنانة والشاحبة فى آن واحد إلى عالم الصورة الشعرية عبر كثافة الرؤية الشعرية . التى كانت تتشكل من الحلم والواقع والأفكار الثورية والثقافة الأجنبية العالمية . وقد توقف بعض الشعراء فى نهاية عقد الخمسينيات . وهم ينتقلون من عالم أبوللو إلى عالم الشعر الحديث . عند أعتاب لغة متوسطة . وموسيقى حائرة . وصور شعرية ساذجة . تعبر عن حيرة فنية واضحة . وقد كان التعبير عند هؤلاء انعكاسا لموقف مثالى من الواقع . أو لموقف متردد من التجديد لا يعى أن العصر كان مختلفا اختلافا جذريا عن هموم الأربعينيات وآفاقها . وكانت لدى صلاح عبد الصبور هذه الشجاعة وهذا الصدق الذى جعله يتجاوب سريعا مع «**الفعل الثورى**» . متجردا من تردده . ومنتميا بشكل نهائى إلى عصره . وكانت لغته أبرز معيار لصدقه مع الواقع . ولشجاعته أيضا فى مواجهة البلاغة القديمة . ذلك أن الإطار التشكيلى للقصيدة الحديثة كان قد ولد قبله قصائد السياب والملائكة والبياتى وعبد الرحمن الشرقاوى . وبدايات كمال عبد الحليم . وبدأت حركة الشعر الحديث على صفحات مجلة الآداب التى كانت قد صدرت فى عام ١٩٥٣ تبرز بروزا اجتماعيا يعكس إسهام كل إقليم عربى بملامحه الوجدانية والثقافية من خلال عطاء شعرائه .

وجاء ديوان «**الناس فى بلادى**» ليجسد صورة متطورة من الناحية الفنية لكل الإرهاصات التى سبقته . وقد أحدث الديوان هذا الدوى الذى يحدثه كل عمل فنى يلتقى مع الواقع ومطامحه . ويبعث هذه

المطامح حية سامقة القامة ، فقد جاء هذا الديوان بنموذج للغة الشعرية الجديدة ، وبنموذج للإنسان الذى أصبح محورا للتجربة الفنية ، وبنموذج للتجربة الشعرية التى تستجيب لتطلع المجتمع الجديد .

كانت الحركة الثقافية والأدبية قد بلغت من الحيوية والنشاط والتفتح حدا يقترب من الهوس . فهناك فى كل الجمعيات والروابط الأدبية والمقاهى تجمع هؤلاء الدراويش الجدد ، الذين كانوا يشعرون بأن سياط التاريخ تلهب ظهورهم للانتهاء من صياغة رفيعة للفن والواقع والإنسان فى مصر . وبدا كأن العيون تستكشف لأول مرة كونا جديدا يتألق بنجوم اسمها **شكسبير وتشيكوف وبول إلوار ولوركا وناظم حكمت وت . س . إليوت** . وعكف الشباب على عملية الإبداع بنفس الهمة التى كانوا يواجهون بها عملية النقد من الناحية النظرية والتطبيقية ، ولمع اسم **صلاح عبد الصبور** ، وبدأ يتردد كأسطورة مقترنة بمقاطع من قصيدة شنق زهران :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قريه
دنشواى

وبدا كأن زهران قد أصبح شخصية حقيقية تتحرك وسط الندوات الشعرية وحلقات النقد ، وتجلس على مقاهى القاهرة . وكانت اللغة الشعرية قد واجهت هذا التحول القاسى من على محمود طه إلى صلاح عبد الصبور ، فقد أجبرت على أن تغوص فى لحم الواقع ، وأن تمشى فى الشارع وسط البسطاء من الناس . وكان النموذج الذى بدأ يشيع لهذه اللغة هو قول صلاح عبد الصبور فى قصيدة الحزن :

يا صاحبى إنى حزين
طلع الصباح لما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وفى الوقت الذى سخر فيه خصوم المدرسة الحديثة من تعبير **«وشربت شايا فى الطريق»** كانت هذه العبارة الخالية من الرمز تعبيرا رمزيا عن تحول بالغ الدلالة فى لغة الشعر الحديث .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد استطاع بموهبته الشعرية أن يتجنب الانزلاق فى وهدة التقريرية والمباشرة والخطابية الجديدة ، فإن الحركة الشعرية الحديثة قد سقطت فى معظمها فى هذه الوهدة . فعلى حين وقف بعض الشعراء على أعتاب **مدرسة أبوللو** ، سقط الكثيرون فى تمزيق الشعر نفسه باسم الواقعية . ولكن صلاح عبد الصبور الذى جاء ديوانه تعبيرا سامقا عن واقعية تعرف حدود الفن ، قد احتفظ لثورته بهذا الوعى الفنى الذى منح قصائده أصالتها وتأثيرها . ولا شك أن صلاح عبد الصبور كان يملك فى هذه المرحلة المبكرة من حياته وإبداعه قدرة سحرية على التأثير . وهذه القدرة السحرية هى العلامة التى تحدد دور الرائد من غيره .

ولقد سقط كثير من الشعراء بسبب مهارة عبد الصبور الشعرية . فلقد أغراهم بالقفز من الارتفاع الشاهق دون أن يكون لديهم حدسه الفنى الذى عصم تجربته من السقوط ولا شك أن تأثير صلاح عبد الصبور كان مزدوجا ، فقد كان مؤثرا بشعره ، وكان مؤثرا بهذا الحشد من التأييد النقدى له ، الذى جعل منه مثلا بارزا لحركة الشعر الحديث فور صدور ديوان **«الناس فى بلادى»** . وإذا كان الواقع بكل عناصره يخضع فى حركته لأسباب وعلل كثيرة ، فإن الفنان ليس مرآة صامتة تنعكس عليها هذه الحركة التى قد تكون عشوائية ، وقد تكون مدبرة لمصالح طبقة دون طبقة . وحين يحرز فنان ناشئ نجاحا كبيرا فإنه إذا كان أصيلا يصاب بالفزع أمام مسئولية النجاح ، وأمام احتمالية الفشل . ولابد أن صلاح عبد الصبور قد تأمل موقفه طويلا وهو يواجه هذا النجاح الكبير ، محاولا أن يحدد لنفسه المسافة الفنية التى قطعها ، وأن يقيس جهده وجهد الحركة النقدية التى وقفت معه . ولابد أنه ـ شأن أى فنان أصيل ـ قد تساءل : هل أصبح أسير النجاح ؟ وهل من حق هؤلاء المعجبين به أن يرسموا له الطريق الذى ينبغى أن يسير فيه ؟ وما مدى الحرية الفنية والفكرية التى يمنحها لنفسه ؟ وهل يسقط فى يد نقاده فيسقط فى التكرار حتى يسأمه الذين رفعوه ، أم عليه أن يختار حريته ، حرية الفنان الأصيل ؟ إن عاصفة من الأسئلة الحائرة لابد قد واجهت الشاعر صلاح عبد الصبور بعد نجاح ديوانه الناس فى بلادى . ومن موقف الحربة انبثقت المفاجأة . خرج صلاح عبد الصبور من الحفل الكبير ليواجه الفنان ويتبعه . وبدأ طريقاً طويلاً يبدو أنه وصل إلى لحظة حرجة فى ديوانه الأخير **«الإبحار فى الذاكرة»** . إن لحظة التحول من الناس فى بلادى إلى **«أقول لكم»** هى التى حددت مسار التجربة الشعرية كلها عند الشاعر صلاح عبد الصبور .

ولنا الآن أن نطرح عددا من الأسئلة وليس من المهم أن نجيب عنها : هل تحول صلاح عبد الصبور من موقف الواقعية إلى الموقف الفكرى الذاتى بدافع الخوف من عبودية الجماعة أم بدافع من شجاعة اختيار الفنان للحرية ؟ هل مر صلاح بأزمة ذاتية كانت وراء هذا التحول من المشهد العام إلى غرفة العقل الفلسفى ؟ هل جاء التحول تعبيرا عن فيض الحيوية الفنية التى تجد فى التنوع ثراء أم جاء التحول تعبيرا عن أزمة خاصة ؟ وهل اتسعت الرؤية أم ضاقت فى «أقول لكم» ؟ وهل جاء التحول تعبيرا عن اتصال صلاح عبد الصبور بالثقافة العالمية وتأثره بالأدب الأجنبى ؟ مهما كانت الإجابة عن هذه الأسئلة فإن صلاح عبد الصبور قد سجل موقفا فنيا جديدا اكتسب نفس السحر وقوة التأثير والإثارة والاهتمام النقدى ، على الرغم من التحول فى الموقف الفكرى ومن ثم فى الرؤية الشعرية ، الذى انعكس بدوره على عناصر التجربة الشعرية . وبدأت اللغة تهجر الشارع إلى قلعة العقل ، وبدأت الملامح الواقعية للقرية المصرية تصبح عالما عصريا يفتقد التجديد ولا يفتقد الصدق . لنقل إن التجربة الشعرية قد اقتربت مرة أخرى من السياق العام لتجارب الشعراء الرومانسيين فى اللغة والصورة ، وإن كانت هذه الرومانسية قد وشحت بوشاح فلسفى . واتسعت العناصر الثقافية لتشمل التراث الإنسانى ، وجاءت قصيدة **«الظل والصليب»** لتؤكد أن الشاعر ليس انعكاسا للمناخ العام وإنما هو الذى يصنع بشعره مناخا وجدانيا بفنه . لا أعتقد أن الواقع فى المجتمع المصرى فى بداية الستينيات كان يوحى بهذا المناخ الفلسفى الذى يشكل عناصر التجربة الشعرية فى «الظل والصليب» ، حيث كانت الهموم الاجتماعية ، واختيار الطريق الاشتراكى ، والمغامرات العسكرية ، والتضخم القومى الذى يتناوب مع الانكسار ، تشكل المزاج النفسى للشعب فى هذه الفترة وكل هذا لا يؤدى إلى ول صلاح عبد الصبور :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل
سأم

ولكن قراءة القصيدة كاملة بوعى ، ومن خلال رؤية إنسانية عميقة ، تؤكد أن الشاعر صلاح عبد الصبور كان يمسك بعصب ، ولكنه متعدد الأبعاد من أعصاب الواقع . والدليل على هذا أن هذه القصيدة التى ظهرت أول ما ظهرت على صفحات **مجلة الآداب** قد بعثت فى الحركة الشعرية هزة فنية عنيفة ، وعدت من القصائد المهمة فى تطور الشاعر صلاح عبد الصبور ، وأكدت أن الشاعر قد أقام صلة عقلية ووجدانية عميقة بالتراث الإنسانى . لقد وضحت فى هذه القصيدة تأثراته العميقة بالفلسفة والمسرح والأساطير ، وهذه بالتحديد هى عناصر ديوانه **«أقول لكم»** . وإذا كانت هذه العناصر قد دخلت إلى مدرسة الشعر الحديث فى عام ١٩٥٨ على يدى

الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** ، عبر ديوانها **قرارة الموجة** ، فإن قصيدة صلاح عبد الصبور هى نقطة الاحتكاك الحقيقية بعالم صلاح عبد الصبور الشعرى . وكانت **مجلة الآداب** تعد مسرحا واسعا لحركة الشعر الحديث ، تنشر نماذجه الأصيلة ، والدراسات النقدية الجادة حول مفهومه ومضمونه وشكله ، والمحاورات التى كانت تدور بين الشعراء والنقاد حول قضاياه .

وقد بدأت أتطلع إلى قراءة كل ما يكتبه صلاح عبد الصبور بشغف وعناية وتركيز ، وعلمتنى قصائده أن أقترب بحذر وتركيز من كل قصائده . ذلك أن التعجل فى قراءة شعره من الأخطاء المدمرة ، التى تقود إلى عدم فهمه . والتعجل فى الحكم عليه يؤدى إلى التورط فى أخطاء فنية كبيرة .

وإذا كانت قصيدة **«الظل والصليب»** قد فتحت الباب أمام حركة الشعر الحديث للزواج بين الشعر والفلسفة ، فإن هذا الاتجاه قد فتح الباب على مصراعيه أمام كثير من الشعراء الجدد ليتورطوا فى محاولة فجة للتفلسف . ولم يكن هناك ما يبرر هذه المحاولات العقيمة سوى التقليد ومحاكاة الشاعر صلاح عبد الصبور ؛ بل إن بعض الشعراء قد سجنوا تجربتهم الشعرية فى هذا الإطار المغلق وتجمدوا عنده ، ومن ثم جرفهم التيار وتجاوزهم . إن صلاح عبد الصبور ليس شاعرا من شعراء السياق العام ، وإنما هو شاعر يبحث عن الجديد فى الشكل الفنى . وقد وهب الشجاعة والصدق وسعة الثقافة ليخوض تجربة الزواج بين الفلسفة والشعر فيحقق فى هذا المضمار نجاحا منقطع النظير . وقد يرى بعض النقاد أن ديوان **«أقول لكم»** ينطوى على قدر كبير من النثر ، وقدر متعجل من التفلسف . ولكن القضية الأساسية فى هذا الديوان أن الشاعر كان ما يزال يؤسس الشكل الفنى للقصيدة الحديثة ، وما يزال تشغله قضية الابتكار والتجاوز والخروج من نطاق المفهوم الواقعى البسيط إلى المفهوم الإنسانى العميق . ومن ثم جاءت هذه الجرأة على اللغة وعلى الصورة التقليدية للتعبير الشعرى . وحين قال :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك !

حين قال الشاعر صلاح عبد الصبور هذه السطور تصور بعض المتعجلين أنه قد أرسى مراسيه عند شواطئ النثر الصريح ، ولكن الصورة الكلية للعبارة تحدد معنى جديدا لمفهوم الشعر . وإذا كانت الصورة مستوحاة من مسرحية **الخرتيت ليوجين يونيسكو** . فإن صياغة الشاعر لها قد وضعتها ضمن تراثه الأصيل . إن الفن ينبغى أن ينظر فى تقييمه إلى تكوينه الخاص دون مقارنة . ودون النظر إلى الكيانات الفنية التى سبقته أو لحقته ، حتى لو كانت للفنان نفسه ، فالشكل الفنى يختلف اختلافا كليا فى **«الناس فى بلادى»** عنه فى **«أقول لكم»** ، ومع ذلك فالقول بالأفضلية يجعل العملية الفنية بعيدة عن معاييرها الخاصة . إن قضية صلاح عبد الصبور الأولى فى هذه المرحلة هى الإضافة الشكلية لتراث القصيدة ، والخروج بمفهوم جديد للقصيدة يختلف عن ذلك المفهوم القديم ، ولم تكن المهمة الأولى للشاعر أن يساهم فى تأصيل مفاهيم أيديولوجية أو فكرية كان النثر أقدر عليها من شعره . وقد نجح **«أقول لكم»** ـ بهذا المعيار ـ فى أن يسجل تطورا إلى الأمام فى التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور إذا نظرنا إلى معيار اللغة والصورة ، والتأثر بالذات الإنسانية ، واستلهام الأسطورة ، وإحلال الرؤية الإنسانية مكان الرؤية الوطنية ، والبدء فى الحوار مع الذات . وإذا كان **«الناس فى بلادى»** قد ظل أقرب إلى الرؤية الموضوعية من ناحية المضمون ، وأقرب ـ من ثم ـ إلى الوجدان الجماعى ، فإن هذه الرؤية قد استمرت فى جانب منها ، وإن كان الحوار مع الذات قد بدأ من خلال قصائد : **«الشئ الحزين»** ـ **«قالت»** ـ **«هل كان حبا»** ـ **«أحبك»** ـ **«من أنا»** ، وغيرها من القصائد التى تبرز منها مطامح الذات ، ومحاولة الوجدان الفردى للسيطرة على مساحة شعرية أكبر من تجربة الشاعر .

لقد كان هذا الديوان بداية تعرفى الفنى على شخصية صلاح عبد الصبور فى مطلع الستينيات ، وعلى حركة شعرية واسعة الأطراف ، تمثلها أجيال متلاحقة ، وجدل يصل إلى حد الوجد الصوفى ، يحتدم على صفحات **مجلة الآداب** . وكنت منغمسا فى حضور الندوات الشعرية والندوات التى كانت تعقد فى بيوت الأصدقاء ويدور فيها النقد حول الشعر والفلسفة والمجتمع . ولم أكن قد رأيت صلاح عبد الصبور مطلقا فى هذه الندوات ، ولكن اسمه كان يتردد بصورة تجعل حضوره أكثر تأثيرا من حضور كثير من الشعراء الذين كانوا يصولون ويجولون أمامنا . كان اسم صلاح يتردد بمزيج من الإعجاب والدهشة والحسد ، ولكنه يتردد بقوة فى كل محفل أدبى ذهبت إليه . وأذكر أننى قابلته مصادفة على أعتاب مجلة **روز اليوسف** فى عام ١٩٦١ ، وكان دمثا وودودا إلى حد أنه ذكرنى بأنه طالع قصيدة لى فى مجلة اسمها **«الفكر»** ، كانت قد صدر منها عدد واحد ، وأن هذه القصيدة أعجبته ، وطلب إلى الحضور لزيارته . وزرته عندما كان عضوا بمجلس إدارة مؤسسة التأليف والترجمة والنشر ، وتوثقت صلتى به عندما عرفته عن قرب فى نهاية عام ١٩٦٣ بصحيفة الأهرام ، عندما كان **الدكتور لويس عوض** يشرف على الصفحة الأدبية بالأهرام . وهناك تكونت المجموعة الأولى من الشعراء التى بدأت النشر فى الأهرام فى ذلك الوقت ، وهم **صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد عفيفى مطر وملك عبد العزيز وكمال عمار ومحمد إبراهيم أبو سنة وبدر توفيق** . ولقد أدركت مبكرا أن صلاح عبد الصبور يتمتع بموهبة الرائد ؛ فهو لا يهتم فقط بالتعبير الشعرى عن تجاربه وقضاياه ، وإنما هو معنى بهموم الشعر ومشاكله ، وأنه واحد من كبار المؤسسين لشكل جديد . ومن ثم فإن قراءة شعره ينبغى أن تتوخى العمق للوقوف على أبعاد كشوفه الفنية . ولم أكن أقرأ شعره فحسب ، بل كنت أدمن هذه القراءة ؛ لأن اقترابى منه قد وضعه فى مكانة عالية من نفسى ؛ فى مكانة يحيطها التقدير والتعاطف والمودة العميقة .

وقد تعلمت من صلاح عبد الصبور الشاعر والإنسان طوال سبعة عشر عاما . وأعتقد أن تجربته الشعرية قد أسهمت بقدر كبير فى تطوير تجربتى الشعرية . ولا أستطيع أن أقدر المدى الذى أثر به فى شعرى ، ولكنه كان تأثيرا عظيما جدا ، لأننى كنت أنظر دائما بإعجاب إليه شاعرا وإنسانا . وربما كانت إنسانيته الفياضة قد تركت فى نفسى انطباعا لم يتركه فى نفسى كاتب أو شاعر آخر . وطوال سبعة عشر عاما لم أنقطع عن مداومة الاتصال به . ولم يقع بيننا ما يكدر صفو هذه الصداقة التى كنت أعدها من جانبى على قدر متساو مع الأخوة الحقيقية .

ثم جاء ديوان صلاح عبد الصبور **«أحلام الفارس القديم»** ليقدم خطوة ثالثة بالغة الأهمية فى طريق تطوره الشعرى ؛ فقد وضحت الذات فى هذا الديوان ، واقترب التعبير من جسد الطبيعة ، وامتزج بالحس والوجدان ، وابتعد بمسافة محدودة عن جدل الأفكار والمناورات العقلية والمناخ الأيديولوجى ، وإن كان الشاعر قد واصل كشوفه الفنية التى ظهرت فى **«الظل والصليب»** عندما كتب قصيدته **«مذكرات الملك عجيب ابن الخصيب»** . وهو لم يتخل كلية عن الفلسفة ؛ فقد كانت قصيدة **«مذكرات الصوفى بشر الحافى»** شهادة جديدة على أنه يصر على أن يعانق الشعر الفلسفة . وكما كانت قصيدة **«موت فلاح»** تمثيلا للمرحلة الواقعية فى ديوان **«أقول لكم»** ، جاءت قصيدة **«بشر الحافى»** تمثيلا للمرحلة الفلسفية فى ديوان **أحلام الفارس القديم** . وليس التحول المستمر فى رؤية الشاعر وأدواته إلا تعبيرا عن حيوية شخصيته الأدبية ، واصطدام هذه الشخصية بمنحنيات الواقع الذى يعيش فيه ، وقدرته على المخاطرة .

فى الديوان الأول نثر الشاعر ذاته فى خضم الحركة الجماعية ، ثم انعزلت الذات فى القلعة الفلسفية فى **«أقول لكم»** ولكنها حوصرت فى **«أحلام الفارس**

القديم » . كان الشاعر صلاح عبد الصبور فى هذا الديوان بالغ الصدق والحزن وهو يعالج أزمته الخاصة حين راح ينشد الخلاص والحب . وربما كان الخلاص والحب هما الموضوعين الأساسيين فى هذا الديوان ، فهو مرة يتنبأ بالموت فى قصيدة «أغنية للشتاء» ، وكأنه يحلم به خلاصا من عذابه . ومرة يلقى بنفسه بين يدى الله لعله يعثر عنده على النجاة . كما فى قصيدة «**أغنية إلى الله**» . وقد يتوق إلى الهجرة والخروج ، هذه المنية القاسية فى قصيدة «**الخروج**» . ولكن الشاعر الذى كان ينزف أحزانه على صخور الموت والنفى والهجرة كان يتفتح للحب . ويبقى على جذوة التفكير . ويتطلع إلى العدل العام . ويواصل دوره رائدا لحركة الشعر والحديث .

وقد ترك هذا الديوان أثرا لا يمحى فى وجدانى . وبخاصة القصائد الحزينة فيه . التى تعبر عن الأزمة الروحية والوجدانية الطاحنة التى كان يعانيها . إن الصدق الفنى . والمعاناة القاسية الواضحة فى هذا الديوان . يؤكدان أن التجربة الشعرية لا تتألق ولا تصل إلى مستواها الرفيع إلا فى ظلها . وكان هذا سر النجاح المدوى لهذا الديوان . الذى وصلت فيه الصورة الشعرية إلى درجة من الشفافية تجاوزت كل الحدود التى كان قد وصل إليها الشاعر من قبل . فى حين استطاع أن يحكم بناء القصائد من الناحية الفنية . وأن يجيء استلهام التراث الإنسانى تلقائيا ومنسجما مع تجربة الشاعر الأصلية .

ثم جاء ديوانه الرابع «**تأملات فى زمن جريح**» ليخرج صلاح عبد الصبور من ذاته ويصعد بحواس بالغة اليقظة إلى المسرح الاجتماعى . كانت تجربة الشاعر المسرحية قد بدأت تؤثر فى كتابته للقصيدة . فبدأ يتضح فى هذا الديوان اهتمامه بالشخصيات . حتى لقد كتب قصائد كاملة حول شخصيات عرفها الشاعر . مثل «**مذكرات رجل مجهول**» و«**مرثية رجل تافه**» و«**مرثية رجل عظيم**» . وبدأت تشيع فى هذا الديوان الظاهرة الرمزية . والمزج بين السخرية وروح المأساة . ولكن الشاعر يظل أمينا لنظريته بتمثيل المراحل السابقة فى الأعمال اللاحقة . فنرى قصيدة «**يانجمى الأوحد**» تمثيلا للمرحلة الرومانسية . ولعل أوضح ما يميز هذا الديوان هو أن الشاعر الذى خرج من ذاته وبدأ يشير إلى الواقع الخارجى قد حاول فنيا أن يلجأ إلى الصور والأبنية المركبة . كما حاول — وهذا هو أهم عناصر الرؤية الفنية فى الديوان — أن يمزج بين الداخل والخارج . بين الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية . وقصيدة «**رؤيا**» و«**حديث فى المقهى**» من الأمثلة ذات الدلالة على ذلك . يقول فى قصيدة رؤيا :

فى كل مساء
حين تدق الساعة نصف الليل
وتذوى الأصوات
أتداخل فى جلدى . أتشرب أنفاسى .
وأنادم ظلى فوق الحائط
أتجول فى تاريخى . أتنزه فى تذكاراتى
أتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت
تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفتت
أتشابك طفلا وحبيبا وحكيما محزونا
يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب
أجدل حبلا من زهوى وضياعى
لأعلقه فى سقف الليل الأزرق
أتسلقه حتى أتمدد فى وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا فى منتصف الليل .

ويقول فى قصيدة «حديث فى المقهى» :

أتحول عن ركنى فى باب المقهى حين تداهمنى الشمس
أتحول عن شباكى حين يداهمنى برد الليل
أتبسم أحيانا من أسنانى
أتنهد أحيانا من شفتى
أحلم فى نومى حلما يتكرر كل مساء
أتدلى فيه معقودا من وسطى فى حبل
ممدودا فى وجه ركام الأبنية السوداء
أتسمع طلقا ناريا يتماوج حولى مثل ذبابة
يهوى جسمى المجروح
ويرفرف حينا
ثم يغوص بطيئا فى جوف الكون المفتوح
أخشى عندئذ أن أؤخذ عنوة
حين أمس تراب الأرض الرخوة
لأفرغ من أمعائى وأعلق فى متحف
فأظل أرفرف

وإذا كان الشاعر قد حاول الخروج من ذاته فى ديوان «**تأملات فى زمن جريح**» فقد عاد إلى الدخول فى هذه الذات مرة أخرى . وبعمق جديد . فى ديوان «**شجر الليل**» ، **حيث تتضح فى هذه الديوان رؤيا كابوسية للواقع ذات أبعاد ميتافيزيقية مشحونة بهواجس ليلية لذات فقدت الأمن واستولى عليها جزع وجودى فحاولت التذرع بعوالم كبار الفنانين التشكيليين وعالم الأسطورة . ولم تعد الذات هنا تخشى الموت فقط بل تخشى الوجود نفسه خشية أشد من الموت :**

أحس أنى خائف
وأن شيئا فى ضلوعى يرتجف
وأننى أصابنى العى فلا أبين
وأننى أوشك أن أبكى
وأننى سقطت فى كمين

ورغم أنه يظل ينشد الحب ويبحث عن وردة الصقيع فإنه قد رأى أن تجسيد رؤيته فى هذا الديوان هو قول ييتس : «**الإنسان هو الموت**» . وبدا كأن الشاعر لا يبكى محنة واحدة فى هذا الديوان ، **فهو** يبكى نفسه فى ختام رحلة عقيم . ويبكى الجوهرة التى سقطت بين حذاء الجندى الأبيض وحذاء الجندى الأسود . ويبكى الوطن والإنسان . ويعلن هذا الزمن :

أبكى مهرا وثابا مشدودا فى درب المعراج إلى الله
مهرا بجناحين . الريش من الفضة
والوشى اللؤلؤ والياقوت
مهرا يصهل ويحمحم
ينتظر فارسه المعلم
إيه يا زمن الأنذال
جاء الدجال
الدجالان . العشرة دجالين . المائة . المائتان
نزعوا الريش وسلبوا ياقوت الوشى
واقترعوا
ثم اقتسموا جوهر عينيه اللؤلؤتين
آه يا وطنى

ولكن الشاعر وهو يسقط فى عتمة الواقع يظل ممسكا بقناديله التى ظل يحاول أن يجعلها مضيئة :

يسألنى بول إلوار
عن معنى الكلمة
(الحرية)
يسألنى برت بريخت
عن معنى الكلمة
(العدل)
يسألنى دانتى
عن معنى الكلمة
(الحب)
يسألنى المتنبى
عن معنى الكلمة
(العزة)
يسألنى شيخى الأعمى
عن معنى الكلمة
(الصدق)
تتزاحم أسئلتهمو حولى لا أملك ردا
أستعطفهم وأنام
حين يهل الصبح
أشرد فى الطرقات الشمس الأيام
تسألنى القدم السوداء
عن معنى الكلمة
(الصمت)

وفى هذا الديوان تتضح ثقافة صلاح عبد الصبور الفنية وثقافته الواسعة فى نسيج بالغ الكثافة والتعقيد . ويقترب صلاح عبد الصبور فى هذه المرحلة من عالم الوجوديين المعتم الذى يواجه العدم البارد .

وكان هذا الديوان إرهاصا بالمرحلة الأخيرة . مرحلة عجز الذات المفردة فى مواجهة العالم ، وهى المرحلة التى تجسدت فى ديوانه الأخير «الإبحار فى الذاكرة» . وفى هذا الديوان محاولة أخيرة للهرب كوسيلة وحيدة للإفلات من الحصار . وليس الهرب هذه المرة خروجا من المدينة أو حلما بالموت : بل هو الرحلة داخل الذاكرة . وقد اكتشف الشاعر أن عناصر هذه الذاكرة المشحونة بركام الأحلام هى نفسها عناصر الواقع الذى يحاول الهرب منه . إنه بعد أن يجول فى الذاكرة يصرخ :

لا تبحر فى ذاكرتك قط
لا تبحر فى ذاكرتك قط

والشاعر يعلن عجزه أمام المسئولية التى وضعها الله على كتفيه (إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا) . يقول صلاح عبد الصبور معتذرا :

ماذا تبغيى يا رباه ؟
هل تبغيى أن أدعو الشر باسمه
هل تبغيى أن أدعو القهر باسمه
هل تبغيى أن أدعو بالأسماء الظلم وتمليق
القوة والطغيان وسوء النية والفقر الروحى
وكذب القلب وخدع المنطق
والتعذيب وتبرير القسوة والإسفاف العقلى
وزيف الكلمات وتلفيق الأنباء ؟
لا . لا أقدر يارباه !
لا أقدر يا رباه !

وبهذا يصل الشاعر إلى ختام تجربته الشعرية التى عبرت من الواقعية إلى التفلسف إلى الرومانسية ثم الواقعية الرمزية ثم الدخول النهائى إلى ساحة الوجوديين .

وقد وهب صلاح عبد الصبور ثلاث صفات أساسية جعلت منه ليس مجرد شاعر من شعراء السياق الأدبى . بل شاعرا رائدا عظيما وهذه الصفات هى الشجاعة الفكرية . والصدق الفنى . والحب العميق للإنسان . وقد أعطانى صلاح عبد الصبور صورة لا تبلى عن أفضل طريقة لاستخدام اللغة ، فقد كانت لغته سهلة لأنها تنبثق من القلب . ولقد شعرت طوال معرفتى الشخصية به . التى استمرت سبعة عشر عاما . أن عالمى الشعرى يقترب أشد الاقتراب من عالمه . على الرغم من الاختلاف المطلق فى المزاج والتجربة وطبيعة التكوين النفسى والوجدانى والفكرى . ولقد جاء هذا الاقتراب نتيجة لإعجابى الشديد بهذا الشاعر الذى يملك روحا تظل الآخرين وتمنحهم الرضا عن أنفسهم . ولم أقترب من الموت كما قربت منه عندما سمعت بنبأ وفاة صلاح عبد الصبور . إن هذا النهر العذب من الأساطير الشعرية الجميلة . الذى يسمى صلاح عبد الصبور ، سيظل متغلغلا فى الوجدان القومى ووجدان جيله والأجيال اللاحقة ، لأنه ـ كما قلت ـ كان يملك الشجاعة الفكرية والصدق الفنى والحب العميق للإنسان .

الشاعر الفنان .. وبصماته

□ مكرم حنين

سنة ١٩٦٣ حينما التقيت لأول مرة بالشاعر الكبير صلاح عبد الصبور كان واقفا إلى جوار مكتبى الموجود فى مدخل جناح الدكتور لويس عوض فى مبنى الأهرام القديم . وكان فى طريقه إلى مكتب الدكتور لويس عوض كالمعتاد . ولقد فوجئت به واقفا يتأمل بعض رسومى التى كنت أعلقها . وكانت مرسومة بالحبر الشينى . وكان عمرى وقتئذ يقترب من الثالثة والعشرين عاما .

ولقد عرفته على الفور وعرفنى به الزميل **ماهر جويجاتى** سكرتير ملحق الأدب والفن فى عصره الذهبى . وكان يجلس فى مكتب مواجه لمكتبى وإلى جوارى **مصطفى ابراهيم** الناقد التشكيلى . وعلى الرغم من أننى كنت فى بداية حياتى العملية والصحفية فى الأهرام فى ذلك الوقت . إلا أننى كنت أعرف الكثير عن هذا الشاعر الكبير . ولم يكن عمره فى ذلك الوقت يتعدى أربعا وثلاثين عاما .

ولقد قرأت من شعره ديوان «**الناس فى بلادى**» . و «**أحلام الفارس القديم**» . وكان هذان الديوانان . إلى جانب دواوين غيرهما من الشعراء المصريين والعراقيين ، فى مكتبة كان يملكها الكاتب **سيد خميس** فى حجرته بشقة بالبدروم فى العجوزة وكان يقطنها معنا أيضا شعراء العامية **عبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب** وأحيانا الناقد **صبرى حافظ** . ويحضر إليها كثير من الكتاب والأدباء والفنانين التشكيليين فى ذلك الوقت فى أوائل الستينيات . عرفت **صلاح عبد الصبور** وكنت أسمع شعره حينما يقرأه شاعر العامية **سيد حجاب** . مؤكدا الإيقاع الشعرى والوزن ، وكان المكان يصطخب بالمناقشات بين مستحسن ومعارض ، بين رافض ومستمتع . فإذا أضفنا إلى سخونة الجو قضية الشعر الحديث والقديم . والالتزام واللاانتماء واللامنتمى . وغيرها من قضايا العصر . فإننا بذلك نكون قد وصلنا إلى ذروة الحيوية الثقافية . التى يستطيع فيها الإنسان تلمس الحقائق وتكوين الرأى الشخصى فيما بعد .

(٢)

ونظرا لأننى كنت فى أثناء دراستى بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة (وكان التعليم فيها أكاديميا بحتا) أنادى بضرورة أن يعيش الإنسان عصره . وأن يسبق الفنان ببصيرته الحاضر إلى المستقبل . وأن يتدرب الطلبة على الفن الحديث خلال فترة الدراسة . وكان يقف إلى جوارى عدد غير قليل من الزملاء ـ باختصار كنا نقرأ ونبحث عن مكان لأقدامنا . وكنت مع زملائى نؤمن بالحداثة فى الفن بشكل عام .

وعلى الرغم من أن شعراء العامية كانوا يتعصبون تماما لشعبيتهم ويفاخرون بها ، فإننى كنت أميل إلى شعراء الفصحى المجددين .

وكما قلت ، التقيت بالشاعر **صلاح عبد الصبور** وأنا مجهول مغمور بالنسبة له ، وهو معروف ومتألق بالنسبة لى . لقد كنت مولعا بالتجديد والحداثة فى الفن والشعر والأدب .

ولعل هذا ما جعلنى أحس بالنفرة من الشعر التقليدى العمودى آن ذاك . ومن الفن الأكاديمى ، بناء وتناولا .

وقد كان **صلاح عبد الصبور** ذلك الصرح الراق للشعر ، على الرغم من أنه لم يكن قد جاوز الرابعة والثلاثين من عمره . وكان ما يلفت نظرى إلى شعره أنه كان يقع على معان كانت جديدة على الأوساط الثقافية المصرية كل الجدة ، مثل السأم والموت وغاية الحياة والبراءة وغيرها . ولم تكن أسئلته التى طرحها فى هذا المجال جديدة على الشعر فحسب ، ولكنها أيضا كانت جديدة على الفن بشكل عام فى مصر . إنه يطرح فى شعره المنمق الدقيق نفس الأسئلة العظيمة الخالدة التى شغلت معظم الفنانين التشكيليين فى بداية القرن العشرين فى أوروبا .

لم يكن **صلاح عبد الصبور** ليجيب عن هذه الأسئلة إجابة كاملة لولا مسرحياته الشعرية العظيمة التى غزا بها آفاق المسرح العشرى : **«مأساة الحلاج»** ، **«ومسافر ليل»** ، **«والأميرة تنتظر»** .

التقيت **بصلاح عبد الصبور** الشاعر الخالد وفوجئت به وهو يتأمل رسومى وأنا فى بداية حياتى وهو نجم متألق فى الأفق ، فلم أحس بنجوميته ولا بعبقريته ، بل أحسست فحسب بتواضع الإنسان فيه ، فلقد بادرنى على الفور : أهذه رسومك ؟ فقلت : نعم . وتكلم معى مناقشا فى هدوء . منذ تلك اللحظة أصبح هذا الرجل جزءا من حياتى ، وبدأت فى محاولة جديدة لفهم شعره ، ساعدنى فيها صديق الفنان الشاعر **كمال عمار** ، وهو عاشق لشعر الرائد الكبير .

والواقع أننى تأثرت **بصلاح عبد الصبور** منذ بداية علاقتى به . تأثرت به إنسانا وشاعرا ، وتأثرت به فنانا .

أما عن جوانبه الإنسانية فقد عرفت منها الشئ الكثير ، وأما النواحى الفنية فلقد أحدث عندى انقلابا شاملا . فعلى الرغم من أننى كنت أقرأ فى مجال الفن التشكيلى كثيرا فإننى لم أكن قد وصلت إلى ذلك النضج الذى يجعلنى أدرك المعانى التى يتناولها الفنان .

ولقد ساعدنى شعر **صلاح عبد الصبور** على ذلك ، إلى جوار كثير من الشعراء الذين بدأوا من معطف صلاح بعد ذلك ، مثل **كمال عمار وأمل دنقل وأبو سنه وبدر توفيق وأحمد سويلم** وغيرهم من المبدعين الذين كنت أقرأ شعرهم قبل أن ينشر فى الملحق لأرسمه للجريدة .

ساعدنى كل ذلك على تكوين فكرة عن الإنسان وأحلامه وأوجاعه ، بعيدا عن التفاصيل المقيتة التى تقتل الفن ، بعيدا عن القشور السطحية التى تغلف الإنسان .

وذات يوم بادرنى الشاعر العظيم قائلا : هل يمكن أن ترسم لى غلافا ؟ ولقد ذهلت لأول وهلة لتواضعه الشديد . ورسمت غلافا جديدا لديوانه **«الناس فى بلادى»** بأسلوب عصرى ، واستخدمت فى كتابته خطا بسيطا ، وكنت مترددا فى تقديمه ، ولكنه أعجب به ، وطلب منى بعدها غلافا **«لمأساة الحلاج»** ، **«وحياتى فى الشعر»** ، **«ومسافر ليل»** ، **«ولمأساة الحلاج»** مرة أخرى لطبعة جديدة .

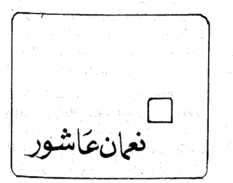
لقد كان تكليفه لى بمثابة ثقة عظيمة ، بل كان بمثابة وسام . ونظرا لعلاقته الوطيدة بالدكتور **لويس عوض** فقد أوحى إليه أن أقوم برسم غلاف لروايته الشهيرة **«العنقاء»** ، أو **«تاريخ حسن مفتاح»** ، التى طبعت فى بيروت فى ذلك الوقت . وأيضا فقد أتاح لى فرصة رسم دواوين لبعض الشعراء العرب ، وعلى رأسهم الشاعر **عبد الوهاب البياتى ومحمود درويش وسميح القاسم** وغيرهم .

وهكذا اقترن اسمى بأسماء هؤلاء المبدعين من الشعراء . وأيضا بشاعر العامية الكبير **صلاح جاهين** فى ديوانه **«قصاقيص ورق»** . وطبعا كنت أقرأ تلك الدواوين جميعا . وكان أكثرها تغلغلا فى نفسى ، وأكثرها عمقا ، كلمات **صلاح عبد الصبور** ، الذى أخرجنى من براثن الاهتمام بالواقعية التقريرية إلى عالم رحب ، أعدت فيه تأمل الانسان بوصفه موضوعا اسطاطيقيا . وهكذا انطلقت برسمى من إسار الواقع إلى أبعاد زمنية أرحب ، إلى الماضى والحاضر والمستقبل .

والغريب فى تواضع **صلاح عبد الصبور** أنه حينما كنا نجلس معه فى بيته أو فى **«الأهرام»** كان يحب أن يسمع منى عن الفن التشكيلى كثيرا ، وكنت أدهش لذلك ، وكان يدفعه إلى ذلك محاولات التجديد فى الرسم الصحفى فى **«الأهرام»** وكنت أحس وراء أسئلته بذلك الفهم العميق لمعنى الفن ، وكان يقول لى : أنظر إلى الإنسان ولا تلتفت إلى التفاصيل الصغيرة ! تأمل بصماته ! المهم أن تجده أو تجد بصماته .

وكما تخلص صلاح عبد الصبور من **«الإكسسوارات»** التى تحيط بالإنسان فى الشعر تخلصت أنا كذلك منها لأجد نفسى فى مواجهة الإنسان . وكان ذلك هو المكسب الكبير الذى تعلمته من **صلاح عبد الصبور فى الفن وفى الحياة أيضا** .

صورة جانبية لصلاح عبد الصبور



لا ادرى كيف أبدأ الكتابة عن صلاح عبد الصبور ، فموته المباغت أذهلنى بقدر ما أحزننى . وحتى الآن كُتب عنه الكثير وسيكتب ما هو أكثر ، لأنه شاعر متميز الإنتاج ، ترك بصمات لا تمحى على مسار الشعر العربى المعاصر ، ومسرحىّ رائد التجربة ، باكر النضج ، وله فى هذا المجال الجديد إنتاجه المتفوق البارز . وليس فى مقدورى أن أحدثكم عن شعره ، على الرغم من أننى من أشد الناس إعجابا به وحفاوة . وهو نفسه كان يعرف فىّ ذلك الشغف بقصائده ، فما من مرة صدر له ديوان إلا وسارع بإهدائه إلىّ . لأنه كان يدرك من مناقشاتى معه أننى أتذوقه بإحساس واع وتقدير عميق . وقد كان يرخى جفونه ، ويسبل عينيه خجلا ، كلما أبديت استحسانى لقصيدة أو إعجابى بأبياتها . فإذا خرجنا إلى مجالات إبداعه الأخرى فى مجموع كتبه ومقالاته لأمكننا أن نضع أيدينا على القوام الأساسى لإشعاعات فكره التى أمدت شاعريته الأصيلة بكل هذه الرحابة الموضوعية التى يتميز بها شعره .

والواقع أن اهتمامات صلاح بالتاريخ والتراجم ، ثم هذا الكلف المتصل بقضايا المجتمع فى مدلولاتها العامة ، هى التى زودت شعره ومسرحياته الشعرية بما هو أبعد وأشمل من المطلقات والرمزيات والدلالات التجريدية البحت . ولهذا استطاع أن يربط بين شعره ومسرحياته الشعرية من خلال كل هذه الاهتمامات ، والحياة الواقعية التى يعيشها عصره . فإذا أضفنا إلى ذلك تغلغله فى دراسة التراث ، ومتابعته ودأبه على القراءة المتصلة للإبداعات المعاصرة من الألوان الأدبية المختلفة وأهمها المسرح ، لأمكننا أن نضع أيدينا على الأرضية الواسعة الرحبة التى كان ينبعث منها شعره الراكز ، سواء فى دواوينه أو مسرحياته . وفى هذا يختلف صلاح عن كثير من الشعراء المعاصرين الآخرين الذين تقف بهم طاقاتهم عند حدود الارتكان على الموهبة وحدها . نعم ، كان صلاح يميل إلى الانفراد والعزلة والتأمل والعيش مع شياطين الشعر كما يقال ، ولكنه لم يكن يختطف رؤياه ، أو يبلورها حول عموميات الفكر السائد العابر ، وإنما كان يستمد مكونات رؤياه من صلب ما يزود به نفسه دائما من معارف مقروءة وممارسات حية .

ومن أجل ذلك لم تهتز شاعريته حتى النهاية لتنفرط مهلهلة فى إسهاب نثرى . بل كانت تزداد تركيزاً . وهذا طبيعى فى مقومات شاعر يعتز بشاعريته حتى لا يغلبه فيها الجانب النثرى . سيما وهو يختط طريقه فى ثبات نحو الإعلاء من قيمة شعره الحر ، وتثبيت وجوده وحيويته ، لأنه شعرٌ أكثر منالا لطغيان المادة التعبيرية النثرية وجورها . ومن هنا جاء تصوره أو تصويره لنفسه فارسا يمتشق الحسام ويرتدى قميص الصلب وخوذة النحاس ليعبُر بملكاته الشعرية ، ويجتاز المفاوز الضيقة التى لا تخلو من نتوءات الارتطام وعثراته . هذا هو معنى الفارس الذى يوصف به دائما . وهو مستمد أصلا وحقيقة من طبيعة مساره بوصفه شاعرا يقف على رأس الصفوف فى اقتحام ساحة جديدة من ساحات الشعر ، وهى ساحة الشعر الحر .

ولكنى أعود بكم إلى ما أهدف إلى كتابته عن صلاح ، وهو تقديم صورة جانبية عنه من واقع صداقتى له ومعرفتى به ولقاءاتى معه ، وذلك فى ضوء ما أوجزت من محاولة سابقة لفهمه بوصفه فنانا أصيلا ، وشاعرا رائدا ، وكاتبا مبدعا .

وسأبدأ من العام الأخير وأنا أتابع مقالاته فى مجلة الدوحة القطرية التى اختار أن يسلسلها تحت عنوان «مشارف الخمسين» . ولن أحدثكم عن كتاباته هذه . ولكنى أشرككم معى فى دهشتى لأن يكون صلاح عبد الصبور لا يزال فى الخمسين من عمره ، وأن يكتب مثل هذه المقالات وكأنه لا يصدق نفسه ، أو على الأصح «يستكثر» على نفسه - إن جاز التعبير - أن يكون قد شارف الخمسين . وموضع الدهشة يأتى من أنى عرفت صلاح منذ سنوات بعيدة وطويلة . وكنت أحسبه أكبر من ذلك سنا . فإن لم يكن قد بلغ الستين مثلنا (وهو من عداد جيلنا) فلا أقل من أن يكون فى منتصف الخمسينيات من العمر ، أما أن يكون فى بدايتها أو على مشارفها - كما قال - فهذا هو المثير للدهشة . وإلا فكم كان سنه حين قابلته للمرة الأولى فى مقهى عبد الله الشهيرة بميدان الجيزة فى نهاية الأربعينيات ؟ إن الذاكرة لا يمكن أن تخوننى إلى هذا الحد ، وإن كان مقهى عبد الله لم يغلق إلا بعد ذلك ، ربما بسبع سنوات أو ثمان . وإذن فحين لقيته لم يكن صلاح قد تخطى العشرين .

أصف لكم بعد هذا الفتى اليافع . شاب أسمر داكن السمرة ، لا يمكن إلا أن يكون صعيدياً من المنيا أو أسيوط . فلما عرفته وسألته عن مسقط رأسه قال إنه شرقاوى . وربما كان أجداده من الصعايدة ؛ لأن الشرقية تعد من امتدادات الهجرة الصعيدية إلى الشمال ، مثلها مثل الإسكندرية ، مهد الاستيطان الثانى للصعايدة فى وجهنا البحرى . كان يأتى إلى المقهى مبكراً عن بقية الجمع ، ويجلس فى عزلة تامة ، تغمر وجهه مسحة من القنوط الدائم . فإذا دققت فى عينيه وجدته يحاول أن يخفى ما يعتمل فى داخليته من قلق متصل تكشف عنه نظراته ، لأنها لم تكن نظرات سابحة شاردة ، بل نظرات تنم عما يدور فى عقله أكثر مما تنم عما يتأجج فى خياله . وكان هذا هو موضوع دهشتى بعد أن عرفت عنه أنه شاعر وليس كاتباً أو ناقداً كما حسبته أول الأمر . ووجهه لم يكن ينم عن سنه . لأنه كان يبدو من كثرة ما فيه من تجعدات ، وما يحيط عينيه من هالة سوداء ، كأنه قد تخطى الثلاثين . ويظل صلاح منفرداً بنفسه فوق مقعد منعزل يدخن فى شراهة ، ويصب الشاى أكواباً ، وكأنه خارج من كارثة أو ينتظر وقوعها ، على عكسنا جميعا نحن رواد المقهى . كنا فى عز شبابنا نستقبل الحياة فى حبور وثقة واطمئنان ، وليس وراء أحدنا ما يشغله أو يقلقه أو يضنيه ، وإنما ينصب اهتمامنا على إطلاقه فى الاستمتاع بجلسة المقهى وما يدور بيننا من مناقشات ومجادلات ، وما يلفنا من ضحك متصل ، يسعى كل منا إلى تهيئته لنفسه حتى يشرك فيه الآخرين معه .

انفردت به أكثر من جلسة على بداية تعارفنا وبحكم العادة التى ركبت فى طبعى لم استطع أن أخفى عنه حقيقة شعورى بالنسبة لشخصه ، فرجمته بأنه يتعمد الحزن والقلق ، فإذا به يبتسم ويرمى كتفه إلى الوراء وهو يشعل سيجارة ثانية يردد شارحاً بإشارات من يديه يتحرك معها ذراعه ، أنه يحسدنى على صراحتى ؛ فأنا أتكلم من خلال عقلى بكل ما فى قلبى ، ولا أنقطع عن السخرية من كل شئ ، والتهكم على كل شئ ، فى بساطة طبيعية ، مرددا «ياريتنى طلعت زيك !» . فإذا التأم الشمل فى المقهى جلس صلاح فى الطرف البعيد وقبضته تحت فكه ، وراح ينصت إلى ما يقال . تهلل جميعا ضاحكين وهو يبتسم فى قنوط ، حتى يُشعر نفسه بأنه ليس خارج الدائرة . ثم سرعان ما يركبه الملال والسأم فيهب واقفا وينصرف . فإذا طالبناه بالجلوس اختار أن ينسحب بمقعده إلى جوار أنور المعداوى أو محمود حسن إسماعيل (رحمهما الله ! فكلاهما كان يجلس فى جدية ونادرا ما يشترك معنا فى نقاشنا الضاحك) . لكنى لم أكتشف إلا بعدها بزمن سر ما كان يعانيه ، فقد كان يأتى وفى جيبه آخر ما كتب من شعر ، يحاول على استحياء أن يحدثنا عنه ، ويخشى أن يطالبه أحد بتلاوته ، لأنه لم يكن يحفظ ما يكتب ، ويتعثر فى تلاوة أبيات قصائده ، إلا إذا أخرج من جيبه الورقة التى تحويه وانفرد بالمعداوى أو محمود حسن إسماعيل ليقرأ لهما منها . كان شديد الخجل من شاعريته ، ولكنه لم يكن ضعيف الثقة بشعره . وربما كان هذا الخجل هو مبعث ما يحيط به شخصيا من وجوم .

هكذا عرفته شابا ، لكنه لم يستمر على ذلك الحال طويلا . ولعله لم ينفتح على الناس والحياة بطلاقة متزايدة إلا بعد أن بدأ يشتغل بالكتابة النثرية ، وينشر مقالاته فى الصحف ، ويندمج فى هذا الوطن الحى الزاخر بكل موجبات النشاط . هذه الفترة الصحفية هى التى كونت ما يمكن أن أسميه الشخصية الخارجية لصلاح . وليس معنى هذا أنه كان مزدوج الشخصية ، بل على العكس ، ولكن معناه أن التجربة الصحفية ساعدته كثيرا على الخروج بذاتيته من خلف الستائر والحجب السوداء التى كان يحيطها بها . عرف خلالها كيف يضحك من قلبه ، وكيف يسخر من الناس . والشئ الوحيد الذى كان يؤرقه فيها ما كان يسميه «العيش بظهر مكشوف» . وهو يعنى التعرض لمهنة تلزمه بالكتابة المنتظمة كمصدر رئيسى لحياته . ولهذا فقد سعى إلى الوظيفة لأنها وحدها التى تتيح له أن يكتب وقتما يشاء . وأنا لا ازعم أننى خبير بشخصية صلاح ؛ لأن صداقتى له كانت متقطعة ، لكنى كنت أحس عن بعد وأدرك حقيقة نوازعه ومؤرقاته كما يدركها اللاصقون به . لقد عاش دائما يسعى إلى الهدوء والدعة والعيش فى أمان ، حتى يستطيع أن يكتب الشعر . ولهذا ارتمى فى أحضان الوظيفة فاردا ذراعيه على مقعدها الوثير . لكنه كان صاحب موهبة أصيلة ، يدعمها فكر قوى والتزام حازم بالقضايا العامة . وذلك كله كان يحد له مجاله الواسع فى كتاباته النثرية . ولم يكن شئ يؤرقه كثيرا مثلما كان يؤرقه شعره ورسالته فى الشعر . إنه الشئ الذى كان يعيه وعياً تاما وهو يردد دائماً «أنا لا أجد نفسى إلا فى الشعر» . وبهذه العبارة كان عادة يبدأ نقاشه كلما حاول أحد أن يأخذ عليه هفوة فيما يكتبه من مقالات وموضوعات ودراسات . ومن أجل هذا عاش صلاح يتحين الفرص الملائمة للابتعاد عن الكتابة الصحفية ، مع أنها كانت بالنسبة إليه أسهل

وأربح كثيرا من كتابة الشعر . لقيته يوما وهو يعمل فى الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام . كان ساخطا نافرا يهز يديه فى استنكار ويجهر بغضبه على غير عادته . إنه لم يعد يطيق الكتابة المنتظمة .. أبدا .. وهو لم يخلق لذلك .. ثم إن مثل هذا التقيد بالكتابة فى مواعيد محددة تجور على كل تأملاته . وتأخذه بعيدا عن كثير من السياحات التى يقوم بها بينه وبين نفسه لاستكمال قصيدة . أو التأمل فى إبداع شعر جديد . إنها تخنق انفعالاته وتطمس خياله . «فاكر القلم البسط الذى كنا نكتب به ونحن صغار لتجويد الخط كان يفرشح فى أيدينا وينقصف ليتحول إلى بوص مهلهل مثل نهاية عود القصب .. هذا هو نفس ما يحدث لشعرى وأنا فى هذا الموقع» .

بعدها لم أدهش أن يترك صلاح عبد الصبور الصحافة ويسعى لكى يلتحق بوظيفة . كان لابد أن يهيئ لنفسه الدخل الثابت الذى يغنيه عن مثل هذه «الطرطشة» القلمية . وهكذا انقطع للشعر من خلال الوظيفة . وهرب بشعره من الكتابة النثرية . كان قد اكتشف الشعر الحر منطلقه الصحيح وهو الكتابة للمسرح الشعرى . ولكن ذلك لم يأت فجأة . وإنما جاءه عن دراسة متأنية وحرص دائب على متابعة مختلف الألوان والاتجاهات . صلاح من خريجى كلية الآداب - قسم اللغة العربية . وهو قسم لم تكن تدرس فيه الدراما . لكنه كان قد قرأ أرسطو وتأثر بكتابه عن الشعر . وهو كتاب يلصق الدراما بالشعر بصفة أساسية . ناقشنى فى ذلك طويلا فتبينت من مناقشته اللبنات الأولى لمفهومه الدرامى . وانطباق هذا المفهوم على نوعية الشعر الحر الذى برع فيه صلاح ، لأن الشعر الحر هو أقرب ألوان التعبير الشعرى للدراما الخالصة . لذلك تميزت مسرحياته بدعامة قوية من الموهبة الواعية المدركة لحقيقة الصنعة الدرامية .

ذات ليلة التقينا وكان يشاهد عرض إحدى مسرحياتى فاحتضننى فى اعتزاز ثم راح يشرح لى السبب . وهو أننى - فيما أكتب للمسرح - أضاعف من رسوخ وعيه بشاعرية المسرح حتى ولو كان مغرقا فى الواقعية . وأن هذا الجانب الجديد - «الواقعية الشعرية» كما سماها - كانت تترسب أيامها فى داخليته . لكنه لم يجرؤ على استخدامها فى مسرحياته الأولى بقدر ما برع فى استغلالها بعد هضم كامل لعناصرها فى مسرحياته الأخيرة . ومن هنا تبرز المعاناة التى يعيشها الفنان الخالق فى محاولته وحرصه على دعم مكوناته الإبداعية . وقد كان صلاح من هذا النوع ، لأنه - كما أسلفت - كان يشق طريقه بعناء فى مجال صعب لم تكن الموهبة وحدها لتكفى صاحبها أن يرتاده . ما لم تؤسس على مثل هذه المعاناة ، معاناة المدارس ، ومعاناة المارس ، ومعاناة الحريص على تحقيق رسالة . ولهذا كان صلاح يأخذ نفسه بكثير من التأنى فى كتابته للمسرح ، بل كتابته للشعر على إطلاقه . وأحسب أن الوظيفة كان لها دخل كبير فى ذلك . لأنه عاش فى ظل صراعات متلاحقة لم يستطع أن ينجو بنفسه منها بوصفه أحد من يقفون فى الصفوف الأولى من المثقفين المبدعين .

وفى تلك الفترة من حياة صلاح لم يكن من الصعب على من يعرفه جيدا أن يلحظ بعض التبدل . لا فى مسلكه ولا فى تصرفاته ، بل فى نظرته إلى الأمور . لقد ارتد إلى أيامه الباكرة ، فرغم اندماجه الصارخ فى الحياة الثقافية فإنك كنت تلحظ إذا ما لاقيته أو حادثته أنه يكاد يشيح بذهنه واهتماماته وفكره عن كل شئ . كان يحاول دائما أن يهرب بنفسه مما يواجهه ، ولكنه لم يستطع أن ينزوى بنفسه بعيدا عن المعترك كما كان يفعل فى باكورة عمره وهو جالس فى مقعده فى مقهى عبد الله . فبعد أن أصبح صاحب مكانة راسخة فى الشعر والمسرح والكتابة الأدبية ، لم يكن من السهل أن يتجاهل موقعه أو يختار العزلة . لكنه وجد مهربا قويا فى أخذ الكثير من الأمور بسخرية وامتعاض ظاهرى ، يدارى بهما طابعه الجدى الذى يحاسب به نفسه دائما .

سافرت مع صلاح إلى الجزائر ضمن أعضاء وفدنا المصرى فى مؤتمر الأدباء العرب . كان ذلك على ما أذكر فى عام ١٩٧٥ . وكانت بقية الوفود المصاحبة لنا فى الطائرة من وفود البلاد العربية تضم العديد من الشعراء . وصلاح له مكانته كشاعر فى الساحة العربية . لكنى لاحظت من الدقيقة الأولى أن هناك شبه نفور بينه وبينهم . ولم أدرك السبب فى البداية ، وأرجعته إلى ما كان يتحلى به صلاح فى تلك الأيام من رغبة دائمة فى الابتعاد بنفسه بغير ترفع ولكن بكثير من الامتعاض . وسرعان ما اكتشفت من حوارهم معى ومناقشاتهم أن هناك فجوة كبيرة تفصلهم عنه ، ليس مبعثها التنافس أو الغيرة ، لأن معظمهم كان يعد من تلاميذه أو المتأثرين به . كان تحاملهم عليه مصدره أنه يسير فى ركب غير ركبهم . خلاف منشؤه سياسى بحت . وعبثا حاولت أن أثنيهم عن هذا الفهم ، وأنه يمثل نظرة ضيقة من جانبهم ، لأن الحكم على فنان فى قامة صلاح يجب أن يكون أكبر وأبعد من أى موقف أو وضع ، وأن العبرة بمضمون شعره ومسرحياته وكتاباته ، وأن الفنان - أى فنان يعى حقيقة رسالته - لا يمكن أن يكون تابعا لأحد أو أسيرا لمدركات عابرة .

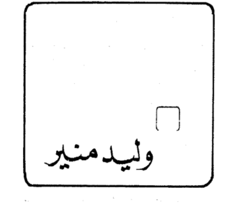
ونزلنا من الطائرة فأحسست بنفور منهم . والتقيت مع صلاح فى الفندق . وفى المساء دعانى محمد مهدى الجواهرى الشاعر العراقى الجهير إلى سهرة فى حجرته . وأنا أعرف الجواهرى منذ سنوات بعيدة . وجاءت سيرة صلاح فى حديثنا عن الشعر فهب فى فزع . كنت أحسبه هو كذلك سيتحامل على صلاح . ولكنه أمسك بسماعة التليفون وطلب رقم غرفة صلاح فوجده فيها . ولم يكتف بدعوته . وإنما اندفع ليأتى به معه بعد لحظات وهو يعتذر فى إصرار وندم عميق . ولم تكن هذه هى عادة الجواهرى أبدا . ولا هى من طباعه ، فهو إنسان مترفع . لا يكاد يهتم بأحد غير أمجاده الشخصية . ثم إنه صاحب موقف عنيد من الشعر الحر وكتابه . وراح يعتذر لصلاح : «يا أخى أنت تعرف طباعى . أنا لا أقبل على أحد إلا إذا أقبل هو علىّ ، وأنت تحاشيتنى من البداية ، فلماذا؟» .

كان صلاح يعتقد أن الجواهرى أيضا يتحامل عليه مع الباقين فاتضح العكس . وأنه يتعرض من جانبهم لنفس ما يتعرض له صلاح . وراح الجواهرى - كعادته - يسب ويلعن الأقزام الذين لا تطاول رؤوسهم أصابع قدميه . ثم انطلق ينشد إحدى قصائده التى يتحدث فيها عن نفسه ومكانته وشعره . كانت قصيدة طويلة لم يتلعثم فى إلقائه إياها ، لأن الجواهرى نادرا ما ينسى حرفا من الشعر الذى يكتبه . وطلب من صلاح أن يجاوبه بإحدى قصائده . فاعتذر . وظن الجواهرى أنه يتمنع . لكن الحقيقة أن صلاح لم يكن يحفظ من شعره إلا بعض الأبيات المتناثرة . وأمام إصرار الجواهرى تلا علينا صلاح بعض أبيات قصيدة . اهتز لها الجواهرى . لكنه أعرض عليها . لأنها من الشعر الحر . وهو شعر لا يطيقه . وأصبح الصباح فإذا الجواهرى يبحث عنى وعن صلاح . وهذه أيضا ليست من عاداته ، فهو أكثر الناس حبا للانزواء . إلا إذا كان محاطا بالمعجبين . وانقضت أيام المؤتمر ونحن فى صحبة متصلة مع الجواهرى .

وعدنا من المؤتمر لمر عام أو بعض عام . فإذ مكانة صلاح تزداد وتتأكد فى الساحة العربية أكثر من ذى قبل . والسبب واضح وبسيط ، فالفن الحقيقى أقوى من ترهات المواقف الوقتية والمقاطعات المتشنجة . لكن هذه التجربة مع ذلك كانت قاسية ، فقد أحس بعدها صلاح أنه فى حاجة إلى الابتعاد عما كان يحيط به . ولهذا سعى حتى استطاع السفر بعيدا إلى الهند . وكانت هذه السفرة بمثابة الترياق الشافى ، لأنه عاد بعدها وقد زال عن نفسه كثير من الغشاوات التى غامت فى داخلية كيانه . عاد أكثر تفتحا ، وأكثر انطلاقا . وأكثر تعلقا بالكتابة . كانت تجربة مفيدة ومجدية . جعلته قادرا على أن يخلع كل أردية التعاسة والقنوط والانزواء التى عاش يتخفى خلفها لينقذ مواهبه من الهواجس . هذا الوجوم وهذا الحزن والمحاولات الدائمة للانطواء - أحاسيس لم يستطع أن ينساها حين اكتشف - وكأنها مصادفة - تخطيه الخمسين من العمر . ولم يكن غريبا بعدها حين يرتد إلى الوظيفة أن يحاول المزج بين ذاتيته الجديدة فى تفتحها وانطلاقها وبين ما أتيح له من خلالها لخدمة الحياة الثقافية . لكنه ما كاد يبدأ المسير حتى سقط بغتة . كانت نفسيته قد أرهقت تماما ، وكانت إرادة الله الذى لا رادّ لإرادته .

يرحمك الله يا صلاح . ويرحمنا من بعدك فى فقدك على هذه «الصورة الدراماتيكية» المباغتة !.

آمن بالكلمة



الشاعر العظيم ـ كما يقول صلاح عبد الصبور نفسه ـ مكتشف عظيم فى عالم الوجدان والجمال ، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤيته طازجة . ليست نظرته وليدة المنطق أو العلم ولكنها وليدة الحدس ، وليست أدواته هى التحليل والتركيب بل هى الخيال الخصيب . وقد يلتقى الشاعر بالنبى أو الفيلسوف فى أن رؤية تحمل نوعاً من التجاوز للظواهر والمحسوسات لتنفذ إلى جوهر الأشياء وتعمل على تعرية الواقع والكشف عن نقائضه . إن الحقيقة ـ كما يقول أنطوان توسانت ـ هى ما يُبَصَّر ، وبقدر ما يكون الشاعر بصيراً فإنه يفتح لنا أبعاداً جديدة للتأمل . ويلج بنا إلى عوالم لا عهد لنا بها من قبل . إن الشعر الحقيقى ليس انعكاساً لواقع ما ، ولا ينبغى له أن يكون كذلك . بل إنه فى صحيحه تقويض لهذا الواقع ونفى له من أجل إعادة تشكيله بصورة مغايرة . والشاعر الذى يطرح تصوره للعالم من خلال هذا المفهوم هو شاعر يدرك تماماً ماهية الفن من ناحية . وماهية العلاقة بين الفن والواقع من ناحية أخرى .

ولن نجاوز الحقيقة إذا ما قلنا إن أعمال **صلاح عبد الصبور** فى خلال مراحل تطوره تعد وثيقة فنية وفكرية ، تكشف عن أبعاد التجربة الأصيلة التى خاضها جيل الرواد من المجددين فى شعرنا العربى المعاصر .

لقد أسهم **صلاح عبد الصبور** إسهاما جذريا فى خلق معجم شعرى جديد ، وتأسيس حساسية جديدة ، وأضاف بعداً فكرياً وفلسفياً رائعاً للقصيدة العربية الحديثة . وفضلاً عن هذا فقد فجر ينابيع الدراما الشعرية من خلال إنجازاته المسرحية الرائدة ، التى أكدت الحاجة إلى المسرح الشعرى على الرغم من زعم الكثيرين أن دور الشعر المسرحى قد انتهى منذ وقت بعيد .

كان **صلاح عبد الصبور** يؤمن بقول **جوته** : **«إن القصيدة تشكيل قبل أن تكون جمالا»** . وكان يحاول أن يؤازر بين سمتى التشكيل من وجهة نظره : التوازن والبناء ، لكى لا تصبح القصيدة مجرد إحساس وحسب ، بل إحساس متجسد . وكان من أوائل من نبذوا خرافة القاموس الشعرى إذ أدرك أن الشعر لا قاموس له ، وأن القدرة على التعبير من خلال اللغة بمستوياتها المختلفة هى وحدها محل جودة السياق الشعرى .

وبذلك أعطى الشاعر لبعض الكلمات العادية أو الدارجة ، كالشاى والنرد والمصطبة والنعل ، دلالتها الخاصة فى سياق تجربته التى تعبر عن هموم الواقع اليومى البسيط .

وكان **صلاح عبد الصبور** يؤمن بأن للحاضر جذوره الضاربة فى الماضى ، وأن على كل شاعر أن يختار تراثه الخاص . وكانت قصيدة القناع هى مدخله إلى عالم الدراما الشعرية ، فاستدعى فى أعماله عددا من الشخصيات التراثية ، **كالحلاج وبشر بن الحارث والملك عجيب بن الخصيب ، ليتحدث** من ورائهم عن همومه ومشاكله وأحلامه ، وأعطى بذلك للقصيدة الحديثة عمقاً أبعد من عمقها الظاهر على المستوى الشخصى والمستوى الإنسانى .

وكان **صلاح عبد الصبور** يوحد بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ، ويرى أنهما تلتقيان عند غاية واحدة ، هى العودة بالكون إلى صفائه الأول ، بعد أن يخوض الشاعر غمار التجربة . وكان يسعى كالصوفى ـ إلى الظفر بنفسه ، وقد وسَّع من مفهوم التجربة الشعرية ، متمرداً على المفهوم السطحى المباشر ، الذى روجت له المدرسة الرومانسية العربية من قبل ، فأصبحت تعنى فى نظره ونظر أقرانه كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، وامتدت لتشمل كل حدث وجدانى وفكرى من شأنه أن يواجه عقل الإنسان وذوقه .

وقد طور **صلاح عبد الصبور** ـ مع زملائه الرواد من شتى الأقطار العربية ـ من موسيقى الشعر العربى ، خارجاً على إطار العروض التقليدى كما قنن له الخليل ابن أحمد . فصارت التفعيلة هى الوحدة الإيقاعية المؤسسة فى القصيدة : وعمد إلى استخدام البحور التى لم تكن تستخدم فى الشعر القديم إلا قليلا ، كبحر **(الرجز)** وبحر **(المتدارك)** كما مزج فى القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر . وخالف النماذج التقليدية عن طريق بعض الزحافات والعلل التى ترد فى بداية الأبيات أو فى وسطها .

وأفاد تعدد الأصوات فى شعره ، واعتماده على شطر واحد يطول أو يقصر ، ولجوؤه إلى نسق جديد فى التشكيل والتقسيم والتقفية ، إلى إقامة مناطق جاذبية ، غنية بالدلالة والجمال بين الجملة والبيت ، وبين الأجزاء المتعددة والسياق الذى ينتظم هذا التعدد فى وحدة متماسكة .

وفى تجربة **صلاح عبد الصبور** الشعرية تمتزج الفكرة بالحلم ، والحياة بالموت ، والواقع بما وراء الواقع . ومن هنا يصبح الأدب كما يقول **نيرودا** تجربة شخصية تستغرق جميع الأبعاد .

إن الشاعر هنا لا ينسخ الواقع كما يفعل بعض الواقعيين ، ولكنه يكشف عن السر الكامن فى أحشائه ، وبذلك يوسع من مدارج هذا الواقع وقيمه ، كما يقول **كاربنتير** ، ويتلقاها بشكل مكثف .

وقد نجح **صلاح عبد الصبور** من خلال هذا فى أن يكون شاهداً على عصره ، ومعبراً عن همومه وقضاياه ، دون أن يقدم كالآخرين تنازلات فنية ، من شأنها أن تنال من صدق تجربة أو تضعف من قيمتها .

ظل المسرح الشعرى حلماً يراود خيال شاعرنا حتى كتب فى عام ١٩٦٤ مسرحيته الشعرية الأولى **«مأساة الحلاج»** . وكان تناول حياة **الحلاج** ، بما حفلت به من صور البحث والكفاح والتحدى ، ومعالجتها درامياً ، طرحا - كما يقول **صلاح عبد الصبور** - لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يختاروا الخلاص الجماعى حلاً ثوريا ، بديلاً عن خلاصهم الشخصى ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية كلها على كواهلهم .

وربما كانت هذه القضية نفسها ، بمستوياتها وأبعادها المختلفة ، هى ما عاد إلى طرحه **صلاح عبد الصبور** بشكل آخر فى **«ليلى والمجنون» ١٩٦٩** . وربما اكتشف **صلاح عبد الصبور** معنا هذه الطاقة الدرامية الباهرة فى قصائده الغنائية فأراد أن يفيد منها بصورة أكثر عمقاً وشمولاً .

ويعود إلى شاعرنا الكبير بشكل خاص فضل رد الاعتبار إلى المسرح الشعرى بعد ازدهار المسرحية النثرية فى بداية العصر الحديث وطغيانها على المسرحية الشعرية .

ولغة الشعر المسرحى بطبيعتها لغة ثرية مليئة بالإيقاعات ومكثفة - كما يقول **إليوت** - بالدلالات ، بل إن لغة النثر الرفيع فى المسرح تقترب بشكل أو آخر من لغة الشعر . فإذا أضفنا إلى ذلك - كما يقول **عبد الصبور** - عنصر (**الرمز**) من حيث هو بُعد ثان للمسرحية (وهو ما قام به على سبيل المثال فى **«مسافر ليل»** و **«الأميرة تنتظر»**) ، ذلك العنصر الذى يتمثل فى الشعر أول ما يتمثل ، أدركنا أن فى كل مسرح عظيم لوناً من الشعر أو لوناً من الشاعرية .

وفى مسرحيات سوفوكل وشكسبير وإبسن وإليوت وبريخت وغيرهم خير دليل على ذلك .

وقد نشأ المسرح شعرياً وتنبأ شاعرنا أنه سيعود يوماً كذلك ، على الرغم من غلبة الطابع الاجتماعى النثرى عليه منذ أواخر القرن التاسع عشر . وكانت آية ذلك تلك الإيماضات الشعرية التى تتخلل المسرح النثرى فى أيامنا . كما أن المسرح الشامل ، الذى تتآزر فيه الموسيقى والغناء والرقص ، لا يخلو من هذا القبس الشعرى الذى نعنيه .

وقد اختار عبد الصبور لأولى مسرحياته أكثر الأشكال تقليدية وخلوداً فى الوقت نفسه ، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية .

ولحديث العروض فى هذه المسرحية وقفة ، فقد استعمل فيها شاعرنا أربعة ألوان من التفاعيل ، مدخلاً عليها ما شاء من الزحافات والعلل وهى :

تفعيلة الرجز (مستفعلن)
تفعيلة الوافر (مفاعلتن)
تفعيلة المتقارب (فعولن)
تفعيلة المتدارك (فعلن)

وبذلك أدخل صلاح عبد الصبور على موسيقى العروض فى مسرحياته الشعرية نوعاً من الطواعية .

وقد حاول عبد الصبور فيما بعد أن يفيد من الاتجاهات والمدارس المختلفة فى المسرح الشعرى والنثرى على السواء ، وكان ذلك مؤشراً مهماً إلى ثقافته الشمولية الواسعة ، وحساسيته الشعرية ، وطموحه الفنى .

فى مسرحية (**ليلى والمجنون**) يحاول شاعرنا أن يكون واقعياً ومعاصراً قدر الإمكان ، كما أنه يلبس القصة القديمة الشائعة (**قصة ليلى العامرية وقيس بن الملوح**) ثوباً جديداً يناسب مقاييس عصرنا ويخرج بمحتواها من دائرة السلب الكامل (متمثلاً فى الاستسلام للمقادير الغاشمة والأعراف الاجتماعية الجائرة) إلى دائرة الفعل الموجب (متمثلاً فى محاولة الثورة على السلطة غير الشرعية وعلى تقاليد المجتمع المتخلف) .

وفى مسرحية (**الأميرة تنتظر**) يكثف **صلاح عبد الصبور** جل إمكاناته الدرامية فى خدمة الفكرة ، ويحلق بنا شعرياً فى أفق الفانتازيا ، فى حين يستغل فى مسرحية (**مسافر ليل**) شكلاً آخر من أشكال التعبير المسرحى وهو شكل (التراجيكو ميديا) أو الكوميديا السوداء . وهو يؤازر بين الحوار والموقف ليضمن توصيل رؤيته الشعرية الدرامية ، ويحقق أكبر قدر من التكثيف والإثارة ، كما أنه يلجأ إلى تفعيلة بسيطة تعتمد على توالى الحركة والسكون ، مع لون من التفريع والتوزيع يتوافق مع لغة الحوار وإيقاع الحدث .

ومما لا شك فيه أن صلاح عبد الصبور قد نهج فى المسرح الشعرى العربى منهجاً جديداً تجاوز به المدرسة الكلاسيكية (**شوقى وعزيز أباظة**) وأضاف إلى عطاء المدرسة الحديثة (**عبد الرحمن الشرقاوى**) **وطور من كشوفها بصورة تفتح آفاقاً جديدة رحبة لكل من يكتبون للمسرح الشعرى من بعده .**

* * *

إن الثقافة تراث ممتد عبر التاريخ ، والمثقف الحقيقى هو من يؤمن بدور الكلمة فى تشكيل الإنسان ، ومن ثم تشكيل الواقع من حوله .

وكان **صلاح عبد الصبور** من أبرز مثقفينا الذين عنوا بالثقافة بوصفه مبدعا وعاملا فى حقل الثقافة ، يدفعه دائماً إلى المشاركة الجادة المخلصة فى تغيير المناخ الثقافى وتطويره محلياً وعربيا ، على الرغم من كل العقبات التى كان من شأنها أن تنال من همة المثقف فى بلادنا وحماسته .

لقد كان يحمل بين جوانحه - كما يقول - شهوة إصلاح العالم ، وكانت هذه الشهوة هى القوة الدافعة فى حياته لكيلا يحاول أن يخدع نفسه عن كثير من النقائض ، بل يجهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحها .

لقد حمل صليبه فوق ظهره كالحلاج ، وخرج ليمشى بالحقيقة بين الناس ، لم تصرفه لذة الانطواء عليها عن رغبته المخلصة فى نشرها ، ولم يقعده إحساسه بأنه يكتب على الرمل - كما يقول **بيرون** - فى كثير من الأحيان عن المضى فى الطريق الذى اختاره لنفسه منذ أن ربط مصيره بمصير الكلمة .

وقد عرفت **صلاح عبد الصبور** أستاذا وشاعراً وصديقاً . كان واحداً من الفرسان الشرفاء الذين قلما يصادفهم الإنسان فى حياته . وكانت فرحته بمولد شاعر حقيقى تفوق فرحته بأى حدث آخر فى حياتنا الثقافية .

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من مروجى الأيدولوجيات ، ولا كان واحداً من محترفى المهاترات والمعارك الزائفة ، بل كان شاعراً ناضجاً ، ومتأملاً رصيناً ، وفوق ذلك كله فقد كان واحداً من هؤلاء الذين يفتحون عقولهم وصدورهم لكل الأفكار وشتى الاتجاهات ، ويؤمنون - على الرغم من كل شئ - بأن الخصومة الفكرية هى أشرف الخصومات .

ولم يسهم **صلاح عبد الصبور** بشعره ومسرحياته فقط فى تطوير ذوقنا الأدبى ، بل أسهم أيضاً بدراساته المتميزة فى تأسيس حاسة جمالية جديدة وبصيرة نقدية نافذة . ويكفى أن نذكر على سبيل المثال بعض الكتب التى أثرى بها شاعرنا المكتبة العربية مثل (**قراءة جديدة لشعرنا القديم**) و (**حياتى فى الشعر**) و (**على محمود طه**) و (**ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟**) ...... **الخ .**

وقد تنقل صلاح عبد الصبور على مدى ثلاثين عاماً بين مواقع ووظائف شتى فى الدولة . ولم تكن تفوته فرصة واحدة يستطيع من خلالها أن يحقق شيئاً يفيد منه واقعنا الثقافى ، أو يفيد منه مثقفونا ، إلا واقتنصها دون تردد .

وقد قدم الكثير والكثير من خلال عمله مديرا للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ثم رئيسا لتحرير مجلة (الكاتب) ، ثم رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب بعد عودته من الهند ، حيث كان يعمل بها مستشاراً ثقافياً لبلادنا .

لقد كان وفاؤه العظيم لدوره الإبداعى الأصيل ، ومسئوليته عن قطاع عريض من قطاعات الثقافة فى مصر معبراً عن الإيمان العظيم الذى بقى له - كما يقول - نقياً لا تشوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة .

عرض الدوريات الأجنبية

صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية

□ حمدى السكوت

لم تحظ أعمال صلاح عبد الصبور حتى الآن بنصيب كبير من عناية دراسى الأدب العربى فى اللغة الإنجليزية . ولعل من أسباب ذلك أن المعنيين بتتبع الشعر العربى الحديث فى تلك اللغة هم قلة قليلة . ربما لصعوبة فهم الشعر وتذوقه على غير الناطقين بلغته . والملاحظ أن أبرز الكتب التى نشرت بالإنجليزية عن الشعر الحديث قام بها دارسون عرب أو ناطقون بالعربية .

ومنهم مثلا الأستاذ الدكتور منح خورى . الأستاذ بجامعة كاليفورنيا ، وهو لبنانى الأصل . فقد نشر :
Poetry and the Making of Modern Egypt, Leiden, 1971. (الشعر وبناء مصر الحديثة) والدكتور مصطفى بدوى ، الأستاذ بجامعة أكسفورد ، وهو مصرى ؛ فقد نشر
A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975.
(مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث) . والدكتورة سلمى الجيوشى . وهى فلسطينية . فقد نشرت :
Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977. (اتجاهات ومذاهب فى الشعر العربى الحديث) . والدكتور صموئيل موره ، الأستاذ بجامعة تل أبيب ، وهو أصلا عراقى . فقد نشر :
Modern Arabic Poetry 1800- 1970 Leiden, 1976.
١٨٠٠ ـ١٩٧٠ (الشعر العربى الحديث) ، كما أن الذى ترجم مسرحية «مأساة الحلاج» إلى الإنجليزية أستاذ أمريكى لبنانى هو الدكتور خليل سمعان . الأستاذ بجامعة ولاية نيويورك .

وليس عجيبا والحالة هذه أن يكون هم الدراسات السابقة وأمثالها هو تقديم الشعر العربى الحديث أو ظاهرة من ظواهره الهامة ـ غالبا عبر كل تاريخه ـ إلى القراء الأجانب . وفى مثل هذا التقديم تعرض الخطوط العريضة عادة ، ويكتفى باللمحات والشذرات ، بدلا من الدرس العميق والتحليل المفصل لنتاج كل شاعر . وسنعرض فى هذه السطور لما نشر عن صلاح عبد الصبور فى الكتب أولا . ثم لما نشر عنه فى الدوريات بعد ذلك .

أولا : ما نشر عنه فى الكتب :

واضح من عناوين الدراسات السابقة أن ما نشر بها عن صلاح عبد الصبور لا يعدو أن يكون إشارات هنا وهناك . قد تطول وقد تقصر . وأنها ليست دراسات عميقة مستفيضة .

ومن أمثلة تلك الإشارات مثلا قول «موره» وهو يتحدث عن ظاهرة «التتميم» أو «التضمين» أو «الإنسيابية» : Engjambment

«وعلى أى حال ، فعلى حد علمى لم ينجح ، من بين الشعراء العرب ، فى كتابة الشعر المرسل مع استخدام «الانسيابية» سوى شاعرين ، أولها صلاح عبد الصبور فى قصيدة «أبى» ، المنشورة فى ديوان «الناس فى بلادى» (١٩٥٧) ، وثانيهما يوسف الخال فى قصيدته العظيمة «الحوار الأزلى» ، التى يتحدث فيها عن الخلاص الروحى ، ويستخدم رموزا يهودية مسيحية ، فى ديوانه «البئر المهجور» (١٩٥٨) .

والقصيدتان فذتان وممتازتان فى الشعر العربى الحديث سواء من حيث الشكل أو المحتوى»(١)

أما التناول الطويل ـ نسبيا ـ لعدد من دواوين صلاح عبد الصبور فيقدمه الدكتور مصطفى بدوى الذى كتب يقول :

«ومثل البياتى كتب الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور(١٩٣١ ـ) شعرا واقعيا ، حول القرية ، يكشف عن مدى التزامه الاجتماعى . فى القصيدة التى سمى بها ديوانه الأول «الناس بلادى» (١٩٥٧) والتى نشرت أولا فى مجلة «الأدب» فى عام ١٩٥٤ يقول :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون . يسرقون . يشربون . يجشأون .
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر

ويستطرد الشاعر من ذلك إلى تقديم صورة لعمه العجوز التقى وهو يجلس عند مدخل قريته . يسمر ساعات الغسق . محاطا بالرجال الذين يستمعون إليه بانتباه كلهم وهو يحكى حكاية «تجربة الحياة» . وهى حكاية مؤلمة تبكيهم وتحنى رؤوسهم وتجعلهم «يحدقون فى السكون» ، «فى لجة الرعب العميق» . وتدفعهم قوة القص إلى تساؤلات حول الغاية من كدح الإنسان فى هذه الحياة . وحول أساليب الله المستغلقة ، فهو يرسل رسول الموت ليقبض روح غنى ابتنى القصور وامتلك : «أربعين غرفة قد ملئت بالذهب اللماع» . ثم يبعثها تتدحرج فى أعماق الجحيم . وتنتهى القصيدة ، بزيارة الشاعر للقرية ثانية وعلمه بأن عمه المسكين قد مات :

وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القبر قام صاحبى خليل
حفيد عمى مصطفى

وحين مدّ للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع ... »
(ص ٢٩ ـ ٣٢) (٢)

ثم يعدد الدكتور بدوى دواوين صلاح عبد الصبور التى نشرت قبل صدور كتابه هو فى سنة ١٩٧٥ . وآخرها «تأملات فى زمن جريح» (١٩٧١) ليستطرد قائلا : «وخلافا لما فعله البياتى فقد انصرف صلاح عبد الصبور عن الشعر الملتزم بغاية اشتراكية إنسانية . هى ما نجده فى ديوانه الأولى ، إلى رؤية تتزايد ذاتيتها وتتراوح بين لون خفيف من التصوف . وتأملات مكتئبة حول الموت . بل ويأس أحيانا .

وقد بدأ الاتجاه نحو التصوف يلاحظ فى ديوان «أقول لكم» كما فى مثل هذه الأبيات على سبيل المثال :

ذات صباح
رأيت حقيقة الدنيا
سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيق
رأيت الله فى قلبى

ويتزايد ميل الشاعر إلى تأمل الذات Introspection فى «أحلام الفارس القديم» .

فبعد مقدمة شعرية قصيرة . يعتذر فيها الشاعر لأصحابه عن رداءة الطعام الذى سيقدمه لهم فى الديوان ـ . فالأشجار لم تثمر هذا العام ، ـ تطالعنا القصيدة الأولى بعنوان : «أغنية للشتاء» وتبدأ :

ينبئ شتاء هذا العام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله . ذات شتاء
ينبئ هذا المساء أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله . ذات مساء
وأن أعوامى التى مضت كانت هباء
وأننى أقيم فى العراء
ينبئ شتاء هذا العام أن داخلى ...
مرتجف بردا
وأن قلبى ميت منذ الخريف ...
قد ذوى حين ذوت
أول أوراق الشجر
ثم هوى حين هوت
أول قطرة من المطر
وأن كل ليلة باردة تزيده بعدا
فى باطن الحجر
(ص . ١٩٣ ـ ٤)

وفى نفس القصيدة يقرر أن خطيئته كانت شعره الذى من أجله «صلب» .

يبدو التشاؤم الغلاب للشاعر واضحا فى هذا الديوان وبخاصة فى القصيدة الأخيرة ، «مذكرات الصوفى بشر الحافى» (ص ٢٦٣ وما بعدها) ، حيث يبدو العالم عفنا ومريضا مرضا لا شفاء منه ، وحيث الإنسان فى عينى الإله شئ» مخز» .

ولا تخفى حدة هذه الكآبة فى الديوان التالى «تأملات فى زمن جريح» .

والشاعر هنا يعانى من كابوس متكرر يطلق عليه فيه الرصاص ، وتنتزع أحشاؤه ويعلق للعرض فى أحد المتاحف . وهو يسلى نفسه بتخيل أنه يقطع أشلاء المارة ويشكلها من جديد ، وبتطوير أفكار مشابهة لذلك فى العنف ، كما فى قصيدة «حديث فى المقهى» (ص : ٣١٨ وما بعدها) . إن ما يبدو فى ديوان «تأملات» هو عالم حزين ، يجد فيه الإنسان التعيس مهربا مؤقتا ـ فى الجنس ـ من المرارة والشقاء . كما هو الحال فى قصيدة «أنثى» مثلا (ص ٣٢٢) . وقد قدم عبد الصبور فى كتابه «حياتى فى الشعر» (١٩٦٩) رؤية للشعر أخلاقية وروحية فى أساسها . وهو يراه الآن شديد الشبه بالتصوف . ويخصص حيزا كبيرا للهجوم على النظرية الماركسية التقليدية ، موضحا أن الشعر يؤكد القيم كالحقيقة والحرية والعدل .

وهذا الاتجاه ـ وواضح أنه استمرار لتطور بدأ من قبل ـ قد وطدته ، ولا شك ، الهزيمة العسكرية العربية عام ١٩٦٧ ، تلك الهزيمة التى شجعت على الانسحاب من الواقع الخارجي المؤلم . وهو لا يقتصر على الشعر . وإنما يمكن ملاحظته أيضا فى جوانب أخرى فى الأدب العربى . (٣)

ثانيا : ما نشر فى الدوريات .

تكاد «مأساة الحلاج» أن تستأثر بكل ما كتب من مقالات حول صلاح عبد الصبور ، ربما لأنها ترجمت ونشرت بالإنجليزية منذ تسع سنوات . ومن ثم فقد وجد الدارسون الناطقون بالإنجليزية ، والأجانب عموما ، نصا متاحا لعمل كامل يعد من أفضل أعمال الشاعر ، فنشروا عنه مقالات عديدة . ويستأثر مترجم المسرحية ، الدكتور خليل سمعان ، بنصيب الأسد مما كتب من مقالات فى الإنجليزية . فقد نشر فى مجلة دراسات فى الأدب المقارن

(Comparative Literature Studies)

مقالا بعنوان

«T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theatre».

(أثر ت . إس . إليوت على الشعر والمسرح العربيين) . ثم نشر مع الترجمة مقدمة عنوانها : ت . إس . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة فى العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب : «

«T. S. Eliot and Salah 'Abdel Sabour: A Study in East- West Literary Relations». » ثم نشر فى المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط

International Journal of M. E.S.

مقالين أولهما عن

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt». «المسرحية باعتبارها وسيلة للاحتجاج فى مصر فى عهد عبد الناصر» والثانى بعنوان

«Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama». «التصوف الإسلامى فى الشعر العربى الحديث والدراما» .

وسنعرض الآن فى إيجاز للمقالين الأخيرين ؛ أما المقال الأول والمقدمة فنفضل أن نتناولها مع مقال لوى تريمين L. Tremaine (شهود عيان فى مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية)

«Witnesses to the Event in Ma'sat al-Hallaj and Murder in the Cathedral».

لأن مقال تريمين تعليق على مقال الدكتور سمعان ، وهو يسير فى نفس الخط الذى تسير فيه المقدمة .

أما المقال الذى نشره الدكتور سمعان فى Journal of M. E. Studies بعنوان : «المسرحية باعتبارها وسيلة للاحتجاج فى مصر فى عهد عبد الناصر» فيقرر فيه الكاتب أن صلاح عبد الصبور ، وهو واحد من أبرز كتاب المسرح العربى المعاصر ، الذين عاشوا فترة الستينيات فى القاهرة ، قد عانى ما عاناه المثقفون المصريون فى تلك الفترة ، واختار عن وعى حياة الحلاج واستشهاده ليطلق صرخة من القلب ضد ما يعتبره هو فسادا سياسيا . ثم يقدم الكاتب ملخصا سريعا للمسرحية . مبرزا أن صلاح عبد الصبور قد نشر «مأساة» (والعنوان مختار عن عمد) خارج وطنه . وقد قوبل نشرها بالترحاب . «كقمة الشجاعة الاشتراكية» . والكاتب يرى أيضا هذا الرأى ويرى أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يصف الأوضاع بدرامية وبلاغة ورصانة . واستخدم الحلاج ليتحدث نيابة عنه حول الفقر على النحو التالى :

الحلاج :
فقر الفقراء
جوع الجوعى . فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها
أحيانا أقرأ فيها
«ها أنت ترانى
لكن تخشى أن تبصرنى
لعن الديان نفاقك»
أحيانا أقرأ فيها
«فى عينك يذوى إشفاق . تخشى أن يفضح زهوك
ليسامحك الرحمن»
قد تدمع عينى عندئذ . قد أتألم
أما ما يملأ قلبى خوفا . يضنى روحى فزعا وندامه
فهى العين المرخاة الهدب
فوق استفهام جارح
«أين الله» ..؟
والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطى

مذهوب اللب
قد أشرع فى يده سوطا لا يعرف من فى راحته
قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذتهم أربابٌ من دون الله عبيدا سخريا

ثم يقتبس الكاتب أبياتا أخرى كثيرة يرى أن بعضها يدين السلطة، وبعضها يدين المحاكمة ونظام الحكم المفلس.... وهكذا[٤]

أما المقال الثانى الذى نشر بتاريخ لاحق فى نفس المجلة (نوفمبر سنة ١٩٧٩) حول التصوف الإسلامى فى الشعر العربى والدراما فيبدؤه الكاتب بمقدمة عن التصوف وعن تاريخ الحلاج، ثم يتبعها بتقديم صورة الحلاج فى ديوان البياتى «سفر الفقر والثورة» وصورته فى «مأساة الحلاج»، مكتفيا تقريبا باقتباس أشعار كل من الشاعرين، ومبررا ذلك بقوله: «فى هذه الدراسة يسمح للفنانين أن يعرضا بنفسيهما وجهة نظرهما، فالكاتب يقوم فقط بدور المرشد الذى يقدم المتكلمين إلى المسرح. وينبه إلى الملامح البارزة لما يقولون، ويوضح المغزى، ويلخص المحتوى كله.»[٥] وبعد أن يلاحظ أن القراء عادة ما يضيقون بالاقتباسات الطويلة ويتخطونها فى قراءتهم، يقرر أن هذا لو حدث بالنسبة لهذه الدراسة فسيكون خطأ فادحا، لأن المقتبسات هنا هى الدراسة».

مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية

ومنذ أن ترجم الدكتور خليل سمعان مأساة الحلاج وهو يعتقد أن صلاح عبد الصبور قد تأثر فى كتابتها بمسرحية إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية». وذلك واضح حتى فى العنوان الذى اختاره للمسرحية بعد ترجمتها وهو: «جريمة قتل فى بغداد»

«Murder in Baghdad»

لكى يلفت انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى الى مسرحيـــــــــــة «إليــــــــوت» **Murder in the Cathedral».** وقبل أن ينشر الدكتور سمعان الترجمة، نشر مقالا فى مجلة **«Comparative Literature Studies».** سبق أن أشرنا إليه، إليه وإن كنا لم نستطع ـ لسوء الحظ ـ أن نفصل عليه ومع ذلك فقد وجدنا العوض عن هذا المقال فى المقدمة التى كتبها الدكتور سمعان للترجمة الإنجليزية للمسرحية، التى عنوانها: «تى. إس. إليوت وصلاح عبد الصبور: دراسة فى العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب.» هذا فضلا عن أن مقال الدكتور «لوى تريمين» الذى يختلف اختلافا قويا مع مقال الدكتور سمعان، يلخص ما ورد فى ذلك المقال. وسوف نعرض أيضا لمقال الدكتور تريمين فى شئ من التفصيل، بعد أن نعرض فى إيجاز أهم ما ورد فى مقدمة الدكتور سمعان للترجمة الإنجليزية.

توضح هذه المقدمة أولا أن أى علاقة بين المسرحيتين لا يمكن أن تقوم على المصادفة أو توارد الخواطر، نظرا للاختلاف الشديد بين الثقافتين اللتين ينتمى إليهما الشاعران. ثم يقرر الكاتب أنه سيدرس أثر إليوت على صلاح عبد الصبور من خلال ربط مسرحية إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» بمسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج». ويقدم عرضا موجزا لتاريخ حياة الحلاج، موضوع المسرحية، لينتقل من ذلك إلى عرض أحداث المسرحية فى إيجاز. ثم يقول: إن التشابه بين مسرحية إليوت، جريمة قتل فى الكاتدرائية، ومسرحية عبد الصبور، مأساة الحلاج، تشابه يلفت النظر. فكلتاهما كتبت فى الشعر الحر وفى فصلين، وكلتاهما تتناول أحداثا تاريخية ودينية تشكل جزءا حقيقيا من الثقافة التى ينتمى إليها كاتبها، وكلا الشاعرين يقطع النظم بمقطوعات جد بليغة من النثر، وهو نثر يثير التقاليد الدينية الخاصة بكل منهما.... والدافع الحقيقى للاستشهاد فى كلتا الحالتين مبهم: فى مقدمة المسرح يقف الفرسان (فى مسرحية إليوت) و(فى مسرحية عبد الصبور) تقف المجموعة التى تصيح مطالبة بصلب الحلاج. ومن خلفهم يقف إنسان غير واضح المعالم هو الملك هنرى فى مسرحية إليوت. وقضاة عبد الصبور الذين يدينون الحلاج بأسلوب يشبه أسلوب بيلاطوس **Pilate** فى حكمه على المسيح. حيث يقدم إليوت مسألة استعداد بيكت للسعى إلى الموت الذى يلوح أمامه، ويثير عبد الصبور مسألة مشابهة. من خلال المريدين الذين يزعمون أنهم قد تسببوا فى استشهاد الحلاج بناء على رغبته. وهكذا فإن المسرحيتين فى أبعد مستوى لها ترتكزان على إرادة الاستشهاد.

إن القضية الجوهرية فى كلتا المسرحيتين ليست هى الأحداث نفسها وإنما الدوافع الكامنة وراءها ولا يمكن أن يكون بيكت قد سعى إلى الاستشهاد، لأن هذا يشكل خطيئة، وفقا للتعاليم الكاثوليكية الإنجليزية لإليوت. ومع ذلك فهذا السعى إلى الاستشهاد يشكل أخطر إغواء لبيكت، وهو إغواء نابع من ميوله الخاصة.

أما الاستشهاد فى مسرحية عبد الصبور فقد سعى إليه الحلاج فى صراحة، وبحرية. فالحلاج يحب الله إلى درجة التضحية بالذات فى سبيله. ولكن مع التكشف التدريجى للمسرحية يبرز أمامنا هذا السؤال: أحقا كان حنين الحلاج لحبيبه (سبحانه) هو الذى يؤدى حتما إلى الاستشهاد، أم أن موت الحلاج تم ـ بالأحرى ـ عقابا له على الخطيئة التى ارتكبها بالبوح بعلاقته بربه؟ أهو عدم الحيطة ما قاد إلى استشهاد الحلاج؟ إن النهاية تترك مبهمة.

ونحن نعلم ـ من المسرحية ومن التقليد الصوفى ـ أن البوح بالسر المقدس خطيئة. ولكنا لا نعلم ما إذا كان الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان. ولا ما الدافع وراء الحدث. وفى مسرحية عبد الصبور يلوح وكأن مصدر الحدث هو الله لا الإنسان لأن الضحية نفسه، مستقلا عن إرادة الله، يختار الشهادة. ومع ذلك ففى المسرحيتين يترك الشعر قضية الدوافع الأساسية مبهمة. هل صادف بيكت الاستشهاد أم اختاره؟ أكان استشهاد الحلاج باختياره أم عقابا له؟ لا القارئ يعلم ولا البطل.

وكلا القتيلين مع ذلك متقبل لمصيره بابتهاج. يقول بيكت: «إن كل شئ يسير نحو إنجاز بهيج». ويسعى الحلاج إلى متعة منح حياته لله.

ثم يوضح سمعان أن الفرق بين موقف الرجلين ـ المتمثل فى تطوع الحلاج بمنح حياته لله من جهة، وقناعة بيكت بتنفيذ المقدور من جهة أخرى ـ هذا الفرق ناجم عن الاختلاف بين المسيحية الصحيحة orthodox وبين التصوف الإسلامى، موضحا الفروق بينه وبين الإسلام كدين. ثم يشير سمعان فى ختام مقاله إلى أن المادة التى يستخدمها عبد الصبور وإن كانت تختلف كثيرا عن «مادة» إليوت. فمن الواضح أنه قد وجد فى الألوان التكنيكية عند إليوت ما أفاد منه فى معالجة مادته هو، سواء من حيث البناء، فى عدد الفصول وفى استخدام الكورس، أو من حيث المضمون، فى غموض الدافع وراء الحدث. وتأثير إليوت يمكن ملاحظته فى تفاصيل أخرى. وفى بعض أعمال عبد الصبور الأخرى.

وأما أثر هذه الحركة التجديدية على الشعر والمسرح العربيين بعامة. فلا شك أن كليهما[٦] يمر (بفضلها) بتغيرات ثورية، وبخاصة فيما يتعلق بالشكل والبناء، وبالأساس الجمالى لفنون المسرح العربى الوليدة[٦]

شهود عيان فى مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية.

وبعد أن استعرضنا وجهة نظر الدكتور سمعان فى العلاقة بين مسرحيتى إليوت وصلاح عبد الصبور ننتقل الآن لعرض وجهة نظر أخرى حول نفس الموضوع، يتخذ صاحبها من آراء الدكتور سمعان منطلقا يبدأ عنده مقاله. وهو يختلف مع الدكتور سمعان فى كثير من النقاط، ثم يعرض ما يراه هو بشأن العلاقة بين المسرحيتين. وصاحب وجهة النظر هذه هو الاستاذ لوى تريمين الذى نشر مقالا مطولا فى مجلة **«The Muslim World»**، بعنوان: شهود عيان فى مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية.

وهو يبدأ المقال بتوضيح أن تأثير إليوت قد أصبح موضوعا محببا فى النقد المكتوب حديثا باللغة الإنجليزية حول الأدب العربى الحديث، ويحذر من أن خطورة هذا اللون من الدراسة تكمن فى أن يقنع الناقد بمنح شئ من الهالة التى تحيط بالعمل الأكثر شهرة (بمجرد

المقارنة بينهما) . ثم لا يتعدى الناقد ذلك إلى إلقاء أضواء جديدة شارحة على النص موضوع المقارنة .

وهذا الإتجاه هو ما سيطر على مقارنة الدكتور سمعان بين «جريمة قتل فى الكاتدرائية» و «مأساة الحلاج» . فى مقاله عن «أثر تى . إس . إليوت فى الشعر والمسرح العربيين»

وبعد أن يعدد«تريمين» النقاط الواردة بمقال سمعان . (والتى سبق أن لخصناها فى عرضنا السابق لمقدمة سمعان للترجمة الإنجليزية) يأخذفى مناقشتها فيلاحظ أن عدد الفصول فى المسرحيتين لا يعد دليلا على التأثر . ويرى أنه لا يوجد كورس فى مسرحية «مأساة الحلاج» . وعلى عكس ما قال الدكتور سمعان . كما أن القراءة المتمعنة لمسرحية عبد الصبور تزيل أى إبهام حول دافع الاستشهاد لدى الحلاج .

ويضيف الأستاذ تريمين أن الدكتور سمعان يبدو وكأنه يسعى لإثبات قول عبد الصبورإنه متأثر بإليوت أكثر من أى شاعر آخر . وهذا ما لا يؤيده تماما التحليل النصى . وحتى لو تم إثبات التأثير . فإنه سيظل عديم القيمة ما لم يؤد إلى فهم أفضل للنصوص الأدبية .

ولا يكتفى تريمين بالقول بأن الدافع للشهادة فى مأساة الحلاج واضح لا إبهام فيه . بل يقرر ـ على عكس ما قرر سمعان أيضا ـ أن الدافع للشهادة فى مسرحية اليوت واضح كذلك ، ففى مسرحية إليوت لا يوجد صراع نفسى لدى بيكت . وإنما نحن أمام عملية تنور يتم فيها تدريجيا تعرف بيكيت على إرادة الله . ثم يقوم بتنفيذها بالترحاب . وفى «مأساة الحلاج» تتم أيضا عملية تنور يقوم بها الحلاج . وإن كانت أكثر تعقيدا وأحد صراعا . لأنه لا يدرى ما إذا كان من الصواب أن يكشف سر العلاقة الحميمة بين الصوفى وربه أم يخفيها . ولكنه ـ على عكس بيكيت ـ يختار أن يذيع السر . وهو عندما يفعل ذلك يصبح زنديقا فى نظر العامة . ولكنه يسأل الله العقوبة حتى يطمئن لرضاه عنه .

وليس من الواضح فى المسرحية ، حتى هذه النقطة ، ما إذا كان دافع الحلاج هو كبرياؤه أم تقواه . والدكتور سمعان يتوقف عند هذه النقطة . ويعتقد أن هذا هو الخط المركزى للمسرحية ، على الرغم من أن الاستشهاد لا يزال بعيدا وعلى الرغم من أن الخاتمة لا تترك هكذا غامضة . فالسجان بعد ذلك يجلد «الحلاج» ويطمئن الأخير إلى أن الله قد سامحه وأنه لا يزال يحبه حتى بعد أن كشف سر علاقة الصوفى بربه . وهكذا تحل مشكلة البوح بالسر . وان كانت مشكلة أخرى ما تلبث أن تجابه الحلاج ، وتلك هى : أيستخدم السيف أم الكلمة فى محاربة الظلم؟ وفى هذه المرة يتخذ الله القرار ؛ إذ أن الحلاج ـ فور الانتهاء من صلاته التى سأل الله فيها أن يعينه على الاختيار الرشيد ـ يستدعى للمثول أمام القضاة فيسعد . ويرى أن الله اختار له الحرب بالكلمة ، وأن المحاكمة تنفيذ لسابق إرادة الله . وهكذا فهو يحاكم لأسباب سياسية .

وقد ذكر «سمعان» أننا لا ندرى ما إذا كان الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان ، ولا ماذا كان الدافع . ولكن النص لا يؤيد ذلك ؛ إن الحلاج يعتقد أن الله قد اختار له طريقه . ويستمر تريمين فيوضح أنه لا يوجد فى المسرحية ما يوحى بأن الحلاج كان لديه ذرة من الوهم فى أن الله اختار له . وأهم نقطة هنا هى أنه لا الحلاج ولا القضاة ولا المتصوفة ولا جمهور الناس يعتقدون أنه قد عوقب لزندقته ، وإنما كلهم يعلمون أن الإنسان ـ وليس الله ـ قد أدان الحلاج لدوافع سياسية . وهو ـ لهذا ـ يشبه بيكيت . الذى قتل لأن أفعال ولى الله الحقيقى لا يمكن التسامح فيها سياسيا من قبل السلطة .

وفى «جريمة قتل» تشكل مناقشة نوعية الشخصية الرئيسية وأفعالها نصف الرواية (عملية تنور بيكيت تشكل أساس الجزء الأول من المسرحية) أما الجزء الثانى ففيه تتم عملية موازية للأولى ، ولكنها هذه المرة تتم بالنسبة للشهود : الكورس ، والقسيس ، والجمهور ، الذين يأخذون بالتدريج فى إدراك أن بيكيت شهيد ، والمغزى وراء استشهاده .

ولو أن بيكت استشهد فى فراغ إدراكى أى دون أن يدرك أحد استشهاده ومعناه لكان استشهادا باطلا .

إذ إنه من خلال شهادة الإنسان بأن هناك استشهادا يتأكد النظام الإلهى ويصبح الاستشهاد أمرا ذا فاعلية .

فإذا ما طبقنا هذا على الحلاج فسنجد أن استشهاده يتطلب شهودا أيضا .

إنه لا يضحى بحياته ، لمجرد أن ينفذ عملية خاصة بينه وبين الله ، ولكن لأنه كان يبغى شيئا آخر هو أن :

«لو مد المسلم للمسلم
كف الرحمة والود»

وهكذا فإن تضحيته ـ مثل تضحية بيكت ـ تهدف إلى تأكيد الإنسان للنظام الإلهى .

ولكن هذا التأكيد ـ كما يوضح الحلاج مرارا ـ يتوقف على توصيل رؤيته من خلال كلماته :

لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتى الريح السواحة
ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية»

ولكن التواصل بين كلماته وبين مستمعيها ـ لسوء الحظ ـ كان ناقصا . وهكذا فإن شهادة الشهود على استشهاد الحلاج تظل ناقصة أيضا :

المجموعة فى المنظر الأول (بعد مقتل الحلاج) تتساءل : «أقتلناه حقا بالكلمات؟ ـ لا ندرى» والتاجر والفلاح والواعظ حين يرون الحلاج مصلوبا لا يفهمون ما يرونه ، ويكشفون عن عجزهم عن إعطاء شهادة جادة لحدث كهذا .

ومجموعة الصوفية تدرك الحاجة إلى الإبقاء على كلمات «الحلاج» حية ، ومع ذلك فهم مزهوون بتقبلهم موته ببساطة :

«أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات»
«تم له ما شاء
هل نحرم العالم من شهيد»

الشبلى هو الوحيد الذى يرفض تبرئة نفسه . ويخاطب «الحلاج» المصلوب قائلا :

«لو كان لى بعض يقينك
لكنت مصلوبا إلى يمينك
...أنا الذى قتلتك»

وهكذا ، فمع أن دور«الحلاج» شهيدا يماثل دور بيكت تقريباً فإن فاعلية استشهاده بالمقارنة إلى فاعلية استشهاد بيكت تبقى محل شك .»

ثم يقرر «تريمين» بعد ذلك أن مسرحية «إليوت» تتميز بالانشطار الحاد بين المستويين المادى والروحى . فبعد أن تتكشف لبيكيت حقيقة استشهاده ، يصف ضرورة التمييز بين فعاله وفعال غيره ممن لا يخدمون سوى السادة السياسيين .

إن مغزى الحدث فى مسرحية إليوت معروض فى إطار كونى وخالد ، لا أرضى ودنيوى .

واستشهاد بيكت قدره الله لتذكير الإنسان بخضوعه الأخير للنظام الروحى ، ولصرفه عن الغرور والاهتمامات الدنيوية .

فاذا ما قورنت مسرحية إليوت« بمأساة الحلاج» من هذه الزاوية ، فمن السهل أن نرى أن الحدث فيها ـ وإن كان يتم بإذن إلهى ـ إنما يحدث وينتج نتائجه فى حلبة دنيوية . فمهمة الحلاج أن يعدل «ميزان الكون المعتل» لا أن يصرف الناس عن الدنيا لكى يجعلهم أكثر سعادة فى وجودهم المادى . ويعلن أن الواجب الروحى للحاكم أن يحكم بالعدل . إن الحقيقة الاجتماعية والسياسية عند الحلاج غير منفصلة عن الحقيقة الروحية ، والحقيقة الروحية تتجسد فى العدل الاجتماعى .

وهنالك الكثيرون الذين يعانون فى المسرحية ، وكل معاناتهم نابعة من الظلم الاجتماعى .

والحلاج لا ينصحهم بأن ينتظروا ليكافأوا فى الجنة فقط ، بل يعلن أن من حق الناس السعادة فى هذه الدنيا .

هذا التفريق بين مجال المسرحيتين يجر الى بعض الأمور البنائية. ومن بينها - كما يقرر تريمين - استخدام «الكورس».

فنساء كانتربرى اللائى يشكلن الكورس فى مسرحية إليوت، يرمزن إلى الإنسان بعامة.

وهذا الرمز ضرورى لمغزى المسرحية. وفضلا عن ذلك فإنهن يقمن بالوظيفة التقليدية للكورس فى توضيح المواقف للجمهور.

وإذا كان الدكتور سمعان يقرر أن الكورس فى «مأساة الحلاج» مأخوذ من إليوت فان الأستاذ تريمين يرى أن عبد الصبور - من جهة - لم يكن فى حاجة إلى التأثر بإليوت بالذات هنا، ومن جهة أخرى فإنه لا يوجد «كورس» فى مسرحية عبد الصبور ومع أن هناك طوائف من الناس كالمجموعة، والفلاح، والواعظ، والتاجر، ومجموعة الصوفية، ومجموعة الفقراء إلا أن عبد الصبور لا يطلق عليهم اسم«كورس»، كما أن المسرحية محصورة فى مستوى اجتماعى. وهى لهذا لا تطلب وسطاء بين الحدث والنظارة، على عكس مسرحية إليوت.

ولهذا فإن هذه المجموعات تقوم بدورها المرسوم لها لا بدور الكورس. العمال الفقراء، والمتسولون العميان، وتجار الطبقة الوسطى، والصوفية، لا يزيدون عن كونهم عمالا فقراء ومتسولين وتجار طبقة وسطى وصوفية. كما أنهم يظلون دائما على هامش الحدث، على عكس نساء كانتربرى اللائى يجئ تعليقهن مطولا وكثير الحدوث، ومحوريا، سواء بالنسبة للبناء أو المحتوى.

النقطة الأخرى الناتجة عن الفرق فى المستوى بين المسرحيتين، هى طريقة معالجة المجابهة بين الحدس الروحى والعقل البشرى. ويزعم «تريمين» أن الروحانية فى مسرحية إليوت يعبر عنها كلية من خلال الفضائل «الصامتة» للمعاناة والخضوع والاهتمام بالخلود. على حين أن الكلمات ليست سوى أدوات العقل البشرى التى تضلل الإنسان. أما فى «مأساة الحلاج» فهناك إيحاء بالأفكار بين الحدس والعقل:

«لا تبغ الفهم.. اشعر وأحس
لا تبغ العلم. تعرف
لا تبغ النظر. تبصر»

ومع ذلك، فنظرا لأن الحدس والعقل يعملان فى نفس الإطار «الدنيوى» فإن التعبير الإنسانى العادى يمكن أن يستعمل لخدمة أى منها (كلمات القاضى الشرير مثلا والواعظ وكتاب السلطان مستخدمة لأغراض شريرة وكلمات الحلاج مثلا مستخدمة فى الخير)ووجه ثالث فى المسرحيتين متأثر بمستوى الحدث، فيهما أى لأن الحدث عند إليوت روحانى كونى وعند عبد الصبور دنيوى) هو فكرة التمييز بين الخير والشر، فعند بيكيت يستوى الخير والشر لأنهما فى النهاية. وعندما يتوقف الزمن، يمتزجان، إذ أننا فى «جريمة قتل» لا نستطيع التمييز بين الخير والشر لسبب بسيط هو أنهما، فى الإطار الخالد للحدث فى المسرحية. لا يمكن التمييز بينهما لأن كليهما بالتساوى يحقق النظام الألهى.

أما فى «مأساة الحلاج» فيقع الحدث فى إطار دنيوى، إذ الشر يتمثل كيانا مستقلا عن الخير. مع أن الإنسان لا يستطيع أن يميز تماما بينهما. وهكذا فإن الحلاج يدعو إلى«سيف مبصر». وبما أنه لا يوجد سيف يضرب الشر فحسب، فإن محاولة فرض الخير على الشر بالقوة ستقود فقط إلى شر آخر:

أن يلقوا سيف النقمة
فى أفئدة الظلمة
ما أتعس أن نلق بعض الشر ببعض الشر
ونداوى إثما بجريمة.

ونقطة أخيرة يثيرها تريمين فى مقارنته بين المسرحيتين هى: إلى أى نوع من المآسى تنتمى كتاكلتا المسرحيتين؟ وهو يقرر - نقلا عن آخرين - أن المأساة عند إليوت أو عند غيره ليست صورة كاملة للظلام، لأنها - على الأقل - تصور الشجاعة البشرية والوقار، وهى فى أفضل الحالات تؤكد أن نظام العالم هو فى النهاية نظام خيّر. ولكن ما يجعل موقفا ما مأساويا حقا هو هذا النظام. وهذا بوضوح هو ما لا يحدث فى مسرحية إليوت. إن مسرحية إليوت تشبه المسرحيات الطقسية للخطيئة والفداء. لا شئ فى تلك المسرحيات يبقى فى النهاية غير محدد. وفى مسرحية إليوت حتى الفرسان القتلة ينالون جزاءهم. ونحن نعلم على التحديد ما يحدث فى المسرحية. ولماذا. وكل جانب من جوانب الاستشهاد يتم تمثيله طقسيا حتى النهاية.

أما عبد الصبور فقد سمى مسرحيته«مأساة». ولكن البطل قد حقق كل ما أراد تحقيقه. فهو يكشف عن رؤيته لحب الله. ويتقبل الاستشهاد علامة للإنسان على قوة هذا الحب. وهو لا يقاوم السلطات بل يستخدمها لسوقهم إلى تحقيق هدفه وهدف الله. وبما أنه لا يحاربهم فإنهم لا يستطيعون هزيمته. ولأن الخير موجود فى هذا العالم وهو غير متغرب عن هذا الخير، فإن موته لا يشكل «مأساة» - كما هو الحال فى جريمة قتل أيضا. ولكن هذا لا يجعل من مسرحية عبد الصبور مسرحية طقسية دينية، لأن العنصر الدينى فى المسرحية يتوارى خلف العناصر الاجتماعية والسياسية. هنالك تركيز على الظلم الاجتماعى والحاجة للإصلاح. ولكن الاستجابة لتلك الحاجة تظل موضع شك: هل ستصلح السلطات من أسلوبها؟ هل سيفرز المجتمع حاكما أكثر عدلا؟ هل سيتبين ما يدعون بمتهمى الحلاج أنهم كانوا مخدوعين؟

إن عدم تحديد مسرحية عبد الصبور لا يكافئه إلا شدة تحديد مسرحية إليوت.

ولعلها تفهم على أفضل وجه إذا أخذت على أنها مسرحية أيديولوجية. وعلى حين يهدف. إليوت. إلى «ما وراء» المأساة. عارضا على جمهوره لا مجرد التطهير العاطفى. وإنما الارتياح الإيجابى البهيج الذى يبتعثه الاندماج الطقسى بالنظام الكونى. فإن عبد الصبور يهدف - على ما يبدو - إلى شئ أدنى من ذلك. تاركا عن عمد. جمهوره فى عالم - مختل - وحاضا إياهم على أن يخرجوا ليعيدوا إليه التوازن.[7]

وبعد. فما قدمته فى الصفحات السابقة. هو ما يشكل - فى رأيى - أهم ما كتب فى الإنجليزية عن المرحوم صلاح عبد الصبور. وسيلاحظ القارئ أنه إسهام جد متواضع. إذا ما قورن بما كتب عن شاعرنا الكبير فى العربية. ولكنه - مع حجمه المحدود. وعلى الرغم من ألوان من القصور لم أشأ أن أناقشها هنا - يحتوى أحيانا على لمحات ذات طعم خاص، غير شائع فى نقدنا العربى. فضلا عن أنه يرينا كيف ينظر الدارسون لأدبنا فى الإنجليزية - وبخاصة غير العرب منهم - إلى هذا الأدب.

* هوامش:

(١) Moreh, S. Modern Arabic Poetry 1800 - 1970, Leiden 1970, p. 155.

(٢) الأرقام الواردة فى كلام الدكتور مصطفى بدوى عن شعر صلاح عبد الصبور تشير الى الصفحات فى «ديوان صلاح عبد الصبور»، طبع دار العودة، بيروت، ١٩٧٢

(٣) Badawi, M. M., A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975, pp. 316-318.

(٤) انظر المقال فى International Journal of M. E. Studies, Vol. 10, 1979, pp. 49 - 50.

(٥) انظر المقال فى المرجع السابق Vol. 10, pp. 517 - 531.

(٦) Khalil Semaan, Murder In Baghdad, Leiden, 1972, pp. XIII - XX.

(٧) Louis Tremaine, Witnesses to the Event in Ma'sat al- Hallāj and Murder in the Cathedral, The Muslim World, Volume LXVII, No. I, Jan 1977, pp. 33 - 46.

صلاح عبد الصبور في الفرنسية

□ حامد طاهر

صلاح عبد الصبور شاعر مظلوم فى اللغة الفرنسية ، فليس له فيها سوى بعض القصائد المترجمة ، والأخبار القصار ولا تكاد توجد عنه دراسة نقدية ذات نفس طويل . أما مسرحيته عن الحلاج فقد لفتت إليه عين مستشرق كبير ، هو الأب جاك جوميه J. Jomier ، الذى توقف عندها ، وسعى بنفسه عقب ظهورها إلى لقاء صاحبها ، ثم نشر عنها هذه الدراسة فى مجلة MIDEO ، التى يصدرها بالفرنسية معهد الدومينيكان بالقاهرة (العدد التاسع سنة ١٩٦٧ ص ٣٤٩ ـ ٣٥٤) والتى تتابع بانتظام حركة المؤلفات العربية ، وتحظى بتقدير الهيئات العلمية الفرنسية .

جاك جوميه عالم فاضل ، وهو أيضا متواضع كبير . وعندما تفضل بإهدائى صورة من دراسته هذه عن مأساة الحلاج ، صرح لى بأنها مجرد ملاحظات قارئ للنص ، ومشاهد للمسرحية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن الدراسة بسيطة ، نظرا لتتابع أفكارها بسهولة فائقة ، لكنها فى الواقع مليئة بالنظرات العميقة ، والنقدات الذكية . وأهم من ذلك كله أنها تثير من الأسئلة أكثر مما تطرح من الإجابات .....

لهذا فإننى أرجو أن تكون ترجمتى لدراسة جوميه كاملة دعوة إلى إعادة النظر فى تراث شاعرنا الراحل ، وتحية له ، ولأحب أعماله إلى نفسى

مأساة الحلاج ... تقدم فى القاهرة

فى فبراير سنة ١٩٦٧ ، خصصت مجلة «المجلة» التى تصدر فى القاهرة سلسلة من المقالات للحاصلين على جوائز رسمية فى الأدب والفن ، التى كانت حكومة الجمهورية العربية المتحدة قد منحتها قبل ذلك بوقت قصير .

منح **صلاح عبد الصبور** جائزة المسرح التشجيعية عن مسرحيته «**مأساة الحلاج**» ، ومن ثم قدمت المجلة إلى الجمهور العمل الجديد للشاعر ، الذى كان ما يزال شاباً ، لكنه قد أصبح معروفا ، وبعض الناس يعدونه واحداً من كبار الشعراء الموهوبين فى مصر ، فى الوقت الحاضر .

وفى أكتوبر سنة ١٩٦٧ مُثلت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا بالقاهرة . وقد قام المخرج بتعديل مجموع المسرحية فى مشهد لم يشر إليه نص المؤلف قط . وحيث أن شخصية الحلاج معروفة لدى كثير من قرائنا (الفرنسيين) منذ دراسات لوى ماسينيون ، فسوف يكون المهم إلقاء نظرة على هذا الحدث .

تمثل المأساة ـ كما تبدو فى النص المطبوع ، وبعيداً عن الإخراج المسرحى ـ نجاحا حقيقيا ، فلم يكن لدى المؤلف ، لكى يرتاد هذا الطريق ، سوى بعض المحاولات النادرة والحديثة فى مثل هذا الجنس الأدبى ، مكتوبة باللغة العربية . لهذا كان عليه هو نفسه أن يخترع . وقد توصل إلى أن يقدم مجموعاً شعرياً جميلاً للغاية لا تنقصه العظمة ، ولا يعرف الحشو ، بل تغمره اللحظات الآسرة .

وهذه هى المرة الأولى التى يعالج فيها هذا الشاعر المسرح . وهو مولود فى الزقازيق سنة ١٩٣١ ، وفى هذه المدينة تلقى دراسته المتوسطة ، ثم رحل إلى القاهرة ليلتحق بكلية الآداب ويحصل منها على الليسانس سنة ١٩٥١ . منذ دراسته المتوسطة ، كان قد بدأ يجرب أسلحته الأولى ، محاولا فيما يبدو معالجة كل الأجناس الأدبية ، على حد قوله . ولكن موهبته الشعرية لم تتأكد إلا فى نهاية سنة ١٩٥١ ، عندما بدأ ينشر ، طلائع أعماله فى مجلة «الثقافة» بالقاهرة ، ثم فى مجلة «الآداب» ببيروت . لم يكن الشعراء الشبان يجدون طريقهم فى يسر إلى نشر أشعارهم .

وقد صدر ديوان عبد الصبور الأول «**الناس فى بلادى**» فى فبراير سنة ١٩٥٧ ، والديوان الثانى «**أقول لكم**» فى عام ١٩٦١ . كذلك يشير مقال فبراير ١٩٦٧ فى «المجلة» إلى ديوان آخر هو «**أحلام الفارس القديم**» وإلى مجموعة من الدراسات المتنوعة : «**ماذا يبقى منهم للتاريخ**» و «**أصوات العصر**» و «**حتى نقهر الموت**» ، كما قام أيضا بعدة أعمال مترجمة . وأيضا فقد شارك فى عدة مؤتمرات بالخارج ، آخرها مؤتمر فى هارفارد بالولايات المتحدة الامريكية فى سنة ١٩٦٦ ، ثم المؤتمر الثالث للكتاب فى يوغسلافيا من نفس السنة .

وفى نوفمبر سنة ١٩٦٧ ، وبفضل لقاء هيأه الأستاذ **يحيى حقى** ، أتيحت لى فرصة معرفة **صلاح عبد الصبور** شخصيا ، فى مكتبه الرسمى بشارع ٢٦ يوليو . فى ذلك اليوم ، صرح لى بأن مواقفه قد تطورت ، خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة . فبعد أن بدأ فى خط قريب من المادية الجدلية (دون التزام عقائدى) أصبح منذ عام ١٩٥٨ يعتقد بأن هذا المذهب ليس هو المفتاح السحرى الذى يفتح كل الأبواب . إن الجانب الجماعى (الشمولى) للإصلاح الاجتماعى ليس هو كل شئ ، لكن ينبغى افتراض الجانب الشخصى (الفردى) أيضا . وإلى جانب ذلك ، فإن مشكلات الطبقات ليست هى المشكلات الوحيدة ، لأن هناك أيضا مشكلات التأمل والفكر .

وحول سؤال عن الأفكار التى أراد تأكيدها فى مأساته ، أجاب بأن النص قد طبع ، وأنه بإمكان كل إنسان أن يكون فيه رأيه الخاص بنفسه ، ثم تشعب الحديث بنا فى اتجاه آخر ...

تحدث **صلاح عبد الصبور** عن الحلاج ، وعن دوره الاجتماعى ، والآراء المختلفة ، والمتعارضة فى الغالب ، التى تركها لنا كثير من القدماء حول شخصيته .

وقد كان دهشا لملاحظة لأبى العلاء المعرى قال فيها - بتهكم طبعا ، لكن الملاحظة هى فى هذا - أن عدداً من أهل بغداد كانوا ما يزالون ، بعد صلب الحلاج بأكثر من مائة عام ، ينتظرون عودته . **فهل كان يمثل أملاً فى الخلاص لهؤلاء الفقراء ؟ .**

والواقع أن ماسينيون أبرز الدور الاجتماعى الذى أراده الحلاج ، وهذا أيضا مما فتح مجال التأمل حوله .

وعندما سألت **صلاح عبد الصبور** عن لقائه بماسينيون ، أجاب بالنفى . لكنه قرأ دراسته عن الحلاج فى ترجمة عربية قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوى . من ناحية أخرى ، وباعتماده على معرفته الخاصة باللغة الفرنسية ، وبمعرفة بعض أصدقائه الأكثر معرفة بهذه اللغة ، فقد تعرف على كتاب ماسينيون La Passion d'al - Hallâj وأخيرا فإنه فى تصريحه النهائى لى ، قرر أنه لم يتدخل قط فى إخراج المسرحية فى دار الأوبرا .

والسؤال الآن : لماذا تمثل هذه المأساة فى ذاتها أهمية خاصة ؟ يبدو لى أن الجانب الشعرى هو الذى يشدّ القارئ فى عالم بأسره ، وأحيانا يملؤه بالقلق . إن تقسيم اللوحات بسيط ، والمسرحية تبدأ بنهاية الحدث ، مثل كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة ، ولكى نحسن وضع المشكلة : ميدان كبير فى بغداد ، حيث الحلاج مصلوب سنة ٩٢٢ ميلادية أمام المشنقة التى تظهر كخيال الظل على الستار الأزرق فى ليل عميق ، يمثل بالتتابع كل الذين يعترفون لأنفسهم بأنهم مسئولون عن قتل الحلاج ، أولا الحرفيون فى السوق ، ثم الصوفية ، وأخيرا الشبلى . وفى مقدمة المسرح ثلاثة أصحاب (برجوازى ، شيخ ، فلاح) .. وهم هنا لكى يطرحوا السؤال التالى : **من هذا الشيخ المصلوب ؟ لماذا حكم عليه ؟ .**

اللوحة الثانية : ترجع بنا إلى الخلف ، حيث الشبلى والحلاج يتحادثان ، ويتناجيان حول عقيدتهما ، وقلقهما .

اللوحة الثالثة : ميدان بغداد حيث يقبض على الحلاج ، الذى اختار الحياة النشطة ، والصراع فى سبيل الفقراء .

اللوحة الرابعة : السجن .

اللوحة الخامسة : المحكمة .

وقد يكون من غير المفيد أن نقول إن الحلاج الحقيقى مختلف عن الحلاج الذى قدمه لنا التاريخ ، ودون أن نذهب إلى القول بأنه مختلف أيضا عن صورة ذلك الصوفى التقدمى التى أراد مخرج الأوبرا أن يعرضه بها ، فإن حلاج النص نفسه يثير مشكلات حديثة .

إن الحلاج فى النص يبدو متشبعا بأهمية المسئولية الروحية التى ألقاها الله على بعض عباده ، الذين يقتسمون فيما بينهم شعاعات من نوره ، ويوزعونها بدورهم على كل من له قلب فقير (ص ٣٢) . وهكذا قرر الحلاج أن يكرس نفسه لخدمة الممزقين . لقد رفض أن «يسكت» فى الطريق مخالفا نصيحة الشبلى الذى قال له : إننا «**لسنا من أهل الدنيا**» (ص ٢٧) لكن الحلاج مختلف .... إن قلبه يتفطر حزنا أمام رؤية البؤس ، وهو يسأل فى صراحة . «**وأين الله ؟**» (ص ٣٦) ، ويلاحظ أن «**الشر استولى فى ملكوت الله**» . (ص ٣٧) .

وفى أثناء منح جائزة المسرح ، ثار جدل حول **مأساة الحلاج** ، لمعرفة ما إذا كانت تعد قصيدة أم مأساة . وحقيقة ما يبدو لى أن الجانب الشعرى هو الذى يملأ قلب الشبلى ... موضوعات الصدق ، والاتحاد ، والنور عندما يتحدث الحلاج عن الله . لكن هناك بصفة خاصة مشكلة الشر ، وحالة البؤس الإنسانى ، والجماهير . إن المؤلف يلح كثيرا على هذا القلق المستمر فى قلب كل إنسان .

لماذا المعاناة ؟ إننى أعترف بأن أكثر اللحظات جذبا لى كانت هى التى تتناول الشر ، والمسئولين عنه . ولكن من هم ؟ الناس وظلمهم أولا .. لكن ينبغى الذهاب الى أبعد من ذلك وهنا نجد الشبلى يندفع قائلا :

قل : من صنع الموت ؟
قل : من صنع العلة والداء ؟
قل : من وسم المجذوبين والمصروعين ؟
قل : من سمل العميان ؟
من مد أصابعه فى آذان الصم ؟
من سود وجه السود ؟
من صفر وجه الصفر ؟

ويعد أن يمهد القارئ لحظة ، تعلو النبرة .

من ألقانا بعد الصفو النورانى
فى هذا الماخور الطافح
من ... من ... ؟

وعلى الرغم من رفض الحلاج المرتعد لهذا الاتهام الشنيع ، فإن الشبلى يستمر :

وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه
فإذا صادفت الدرب فسر فيه
واجعله سرا ، لا تفضح سرك
(ص ٣٧ - ٤٠)

وهذه هى اللحظة التى يقرر فيها الحلاج مصيره ، فيرفض تلك الأنانية الروحية ، ويلقى بخرقته الخشنة الشائكة لكى يبين للشعب طريق الخلاص .

ويعود هذا الشعور فيظهر مرة أخرى فى السجن ، عندما يقترح أحد النزلاء ، من زملاء الزنزانة ، على الحلاج أن يتمرد ، ويهرب ، ويحدثه عن طفولته ، وعن أمه ، ثم يضيف :

هل ماتت من الجوع ؟ كلا ، فإن هذا تبسيط شديد للأمور . إن تفاهة الشعراء ، وحماقة الوعاظ ، هما اللتان يمكنهما أن تلتذا بمثل هذه الصور ، مع المبالغة الشنيعة ، التى يخفون بها الوجه القاسى للحقيقة ؟

أمى ما ماتت جوعا ، أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صبحا ، عجزت ظهرا ، ماتت قبل الليل

ويجيب الحلاج : فليرحمها الله !

فيقاطعه السجين - **بل فليلعن من قتلوها**
(ص ١١٦ ، ١١٧)

ويستمر المشهد الحلاج يرفض العنف الأعمى (مستعدا من ناحية أخرى ، لقبول العنف إذا أمكن أن يكون متبصرا) . والسجين يستعدّ للهروب لكى يشقى ، ثم ينتقم .

ومن وجهة نظر تراجيدية خالصة ، سوف يمكن للنقاد أن يبرزوا بعض الخيارات السعيدة .

وهذه تبين أن المؤلف قادر على أن يحرك المشهد ببراعة مايسترو : استخدام القلوب ، دورا لأصحاب الثلاثة الذين يسألون ، ويندهشون ، وينشئون جسرا بين الجمهور وخشبة المسرح ، التأكيد على دور الكلمة ، الكلمة التى تقتل ، والكلمة التى تكافح ، والكلمة التى تتحمل المسئولية . فن الإمساك بالمشاهد فى نقطة ، عن طريق الاستدعاءات ، والأسرار : مَنْ الحلاج ؟ وأسئلة أخرى تذهب إلى حد أن تُعْلن : هل أنت مسيح آخر ؟ (ص ١١٠)

إنها مأساة سقوط : **بكلامك ضيعت حياتى** ، هكذا يكرر - فى مرارة - الرفيق الأول فى السجن الذى ارتبط بالحلاج ، رافضا دعوة الرفيق الثانى إلى الهرب .

إن المسرحية بهذا الشكل ، تمثل نقطة مهمة فى تاريخ المسرح العربى .. ولا شك فى أنها أدخلت على المسرح مشكلة حب الله ، ومشكلة معاونة الجار ، والعلاقة بينهما . وبنزع الحلاج لخرقة الصوفية ، هل تراه يتخلى عن القيم الدينية ؟ إنه يستمر فى الحديث

عن الله . وعن الشر . لكن أى شر يعنى ؟ شر هذا العالم الذى ينبغى أن يشفى بدواء هذا العالم نفسه . والذى بدونه تصبح حياة الحلاج عقيمة . أم أن المؤلف يقصد إلى ماهو أعلى من ذلك ؟ إن اللبس يظل قائما حتى النهاية . وعندئذ يمكننا أن نتساءل : هل للمسرحية معنى دينى (وإن كان مستترا) . أم أنها لا تتعدّى المستوى الاجتماعى ؟ الحلاج يتخذ بعض المواقف المحددة : فهو يقطع علاقته بالشبلى والصوفية لأنه يرفض تحريم العمل الاجتماعى . لكن يبدو أنه لا يرفض التأمل . وهو يخاطب الجمهور بكلام يذكر ببعض عبارات المسيح :

إلىّ إلىّ ياغرباء .. يافقراء .. يامرضى
كسيرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائدتى
إلىّ إلىّ (ص-٦٧)

ومن ناحية أخرى ، فهناك بعض الأحداث على المسرح تذكر بمأساة المسيح : **الصلب . هجر الأصدقاء . صيحة الجمهور «دمه فى رقبتنا»** . المؤلف يقول لنا إن وجوه الشبه هذه ماثلة حقا فى أسطورة الحلاج . وأنه ليس مخترعها . وأخيرا . بعد رفض برج الصوفية العاجى . فإن بطل عبد الصبور يرفض استخدام سيف الانتقام . ويتردد . معترفا بفضل الله الذى أماته . فوفّر عليه أن يختار بين الكلمة والسيف .

ماذا يقصد الكاتب من مساعدة المنزفين ؟ هل هناك بالنسبة إليه رابطة بين حب الله والجار . بحيث يقدم الأول علاجا حقيقيا لأولئك الذين يعانون ؟ كل هذا مايزال غامضا . وربما كان ذلك عن قصد . لكن اتخاذ موقف أكثر وضوحا كان سيزيد من قوة المسرحية . لأن المشاهدين لم يروا جميعا نفس الشئ فى هذه المسرحية ذاتها .

حدثنى صديق شاهد المسرحية فى دار الأوبرا عن شخص فى المقعد المجاور له . لم يتحمل النص . وبعد أن غمغم عدة لحظات بكلمة : كفر .. كفر .. نهض . وغادر الصالة فى منتصف العرض . ومع ذلك . فقد رأى آخرون فى المسرحية تشجيعا لمزج العمل الاجتماعى بالعقيدة الدينية .

ومهما يكن من شئ . فإن المسرحية فى مجموعها ناجحة .

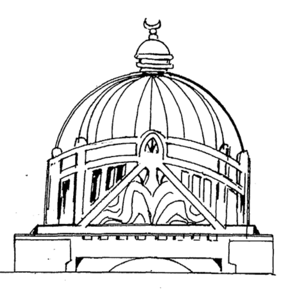
إن الحصول . فوق أرض جمعية ومطروقة . على تقدير الجمهور هو علامة على مواهب نادرة الوجود .

أما المسرحية . كما عرضت على المسرح بشئ من التحويرات . فإننى أفضل عدم الحديث عنها . فالاتجاه إلى إعطاء عدة إضافات إلى النص . وكذلك بعض الحيل المسرحية المحددة . لم تكن متوقعة فى الكتاب الأصلى . وبالإضافة إلى أن الحلاج ظل صوفيا . فقد كان ثائرا استحق . فى الميدان العام ببغداد . محاكمة سلطات المدينة . وفى النص المكتوب . اضطربت بواسطة الحلاج عدة شخصيات . بعضها بورجوازى . وبعضها سجين . فما يتعلق بالمذهب الصوفى . وقد زاد الإخراج من إظهار هذا الاضطراب الطبيعى .

أما الديكور المظلم والجميل فقد استدعى بعض التفصيلات الأخرى لكى ترسم البيئة المقصودة . وأما الملابس . فعلى الرغم من كل شئ . فقد كانت ذات طابع غربى جدا : صوفية يرتدون كتّافة (ثوب يلبسه الرهبان على الكتفين والصدر) يسهل خلعها بحركة مسرحية عندما يهجرون الطريق الصوفى . ورجال بوليس من العصور الوسطى الأوربية . وأخيرا قاض بحزام أسقف رومانى !

لكن ماذا يهم كل هذا . مادام النص نفسه جيدا جدا ؟ !





الرسائل الجامعية

مسرحية الشعر الحديث فى مصر

عرض
ثناء أنس الوجود

تحمل أرض صلاح عبد الصبور المسرحية أكثر من نبتة ؛ إذ هى تعطى بتنوع واضح . وإن كان هذا لا يسقط السمات المشتركة . والملامح العامة للعالم الفنى لديه . إن كل تجربة جديدة تحمل شكلا من أشكال الاختلاف عن سابقاتها ؛ وهو اختلاف تلعب الرغبة فى الابتكار وطرق عوالم فنية جديدة الدور الأساسى فى استكشافه وإعطائه صفة الجدة . كما يلعب تحدد المقولات . وتوحد الرؤية لدى الشاعر الدور الأساسى أيضا فى خلق التجاذب . وإعطاء الصفة المميزة لأعماله . فمن (الحلاج) إلى (بعد أن يموت الملك) تتسع الرقعة لكن تظل الأرض محتفظة بخصيصة التربة . تتباين الشخصيات . وضروب العذاب تتنوع . لكنها فى النهاية تتوحد وتأتلف فى عذاب واحد أساسى أو مهم . حتى اللغة ؛ فإنها كلما تفجرت وتجددت لا تنفر أبدا من قاموس الشاعر ولا تشذ عنه . بل توسع فى دائرته . وتعدد صفحاته . ومن هنا يصح القول بأن هناك عالما فنيا ذا ملامح وسمات وقسمات يحتوى كل درامات الشاعر صلاح عبد الصبور ويؤطرها . وأن هذا العالم يتجلى للمناقشة والدراسة والتحليل .

والرسالة موضع العرض فى هذا العدد هى رسالة ماجستير عن «**مسرحية الشعر الحديث فى مصر**» . بداياتها وتطورها حتى تصل إلى أبهى وأعمق مظاهر التطور الذى **صلاح عبد الصبور** . صاحب هذه الرسالة هو الباحث «**أسامة إبراهيم أبو طالب**» . وقد قدمها إلى أكاديمية الفنون . وأشرف عليها الأستاذ الدكتور «**محمد محمد القصاص**» .

تقع الرسالة فى بابين كبيرين . أولها أسماه الباحث «الدراما الشعرية العربية ــ البدايات والتطور» . وهو يحتوى بدوره على فصول ثلاثة . **أولها** «الدراما الشعرية . قضاياها وأهم ظواهرها» . وهو يستهل هذا الفصل بتمهيد يتناول فيه تعريف مصطلح الشعر . وتطور هذا المصطلح . وتطور وظائفه عبر التاريخ . والملاحظ أن الباحث لا يتبنى رأيا بعينه فى هذا السياق . ولكنه يكتفى بمجرد السرد لمجموعة كبيرة من الآراء والاتجاهات حول مضمون الشعر ووظائفه . يقول الباحث (ص ٤) : «وباختصار فقد تعددت على مر التاريخ الأدبى زوايا النظر إلى القصيدة وعملية الخلق الشعرى . وإلى الشاعر ذاته . وتراوحت من قمة التحليق والتأليه إلى الخسف الشديد . ومن الرفض بمبررات أخلاقية إلى التأييد بسببها . كما تنقلت بين درجات من الموضوعية والنظرة العلمية ابتداء من (**ماثيو آرنولد**) إلى (**ت . س . إليوت**) . حيث اكتسبت النظرة إلى خلق الشعر ونقده أقصى درجات موضوعيتها ...» .

وفى نفس الفصل يحاول الباحث أن يدرس الشعر بين الذاتية والموضوعية . وهو يتبنى تعريف **إليوت** للشعر الغنائى الذى يفضل استخدام مصطلح الشعر التأملى بدلا من الغنائى ؛ «إذ إن مصطلح الغنائية هذا لا يؤدى المطلوب منه» وهو التعبير عن كل معانى التوحد بين الشاعر وهمومه المعبر عنها شعرا سواء تحدث الشاعر إلى نفسه مناجيا متأملا . أو تحدث هامسا . وهو ما يعرفه **إليوت** كذلك بالصوت الأول للشاعر . على أن **إليوت** يرى أن للشاعر صوتين آخرين : أولهما هو صوت الشاعر متحدثا إلى جمهور . والثانى هو الصوت الدرامى . أو الصوت كامل الموضوعية . والباحث يرى أن رأى شعر عظيم لابد أن يكون دراميا ؛ إذ إن الشاعر هنا يدرك جوهر الحياة المحتوى على النقيضين . الخير والشر معا . أى الطبيعة الدرامية للوجود . ومن ثم يحاكيها .

يتناول الباحث بعد ذلك ما يسمى بالدراما الشعرية ، وذلك من خلال عرض تاريخى لفن

الدراما ، بادئا **بالدراما اليونانية القديمة** ، بحثا عن طبيعة العلاقة بين الموضوع الدرامى ولغته الشعرية ، لكى يصل فى النهاية إلى اعتبار أن المسرحية الشعرية هى «كلٌ عضوى . الشعر فيها ليس تزويقا أو ترفا لفظيا تحلى به الدراما . بل إن النموذج الشعرى والنموذج الدرامى لابد من أن يظلا معا ، نتاجين متكاملين لعمل خيالى واحد» .

ويناقش الفصل كذلك **العلاقة بين لغة الشعر ونثر المسرح** . والباحث يعتقد أنه - فى كل الأحوال ، وسواء كتبت المسرحية شعرا أم نثرا - يجب ألا يقوم الفصل فى ذهن المتفرج بين الدراما ولغتها ، بل ينبغى أن يترك الأسلوب ووقع الكلام أثرا غير شعورى فى مجموعه . ثم ينتقل الباحث إلى قضية **الموضوع الشعرى** ، محاولاً الإجابة عن السؤال القائل بوجود موضوع شعرى وآخر غير شعرى ، فينفى ما يسمى بالموضوع الشعرى أو غير الشعرى ويرى أن الأمر يتوقف على صنعة الكاتب الدرامى نفسه . وأخيرا يتناول الباحث قضية **موسيقى الشعر الدرامى** ، وأوزانه المستخدمة . والباحث يعتقد أنها قضية من أعقد قضايا المسرح الشعرى ، «لأنها لم تعثر بعد فى شعرنا أو مسرحنا الشعرى العربى على الإجابات والتحديدات القاطعة» .

أما **الفصل الثانى** من هذا الباب فعنوانه «المسرحية فى إطار الشعر العربى التقليدى» . وهو يقسم مسرحيات الشعر العربى التقليدى - تاريخيا - إلى مرحلتين :

الأولى منهما تبدأ فى (١٨٤٧) ، وهو تاريخ تقديم أول مسرحية حقيقية فى الوطن العربى ، حين عرض **مارون نقاش** مسرحيته «البخيل فى بيته» . وهو يسمى هذه المرحلة مرحلة البدايات المقطوعة ، التى يبحث فيها عن جذور وطنية للمسرح الشعرى التقليدى .

أما المرحلة **الثانية** فهى - كما يرى الباحث - مرحلة النضوج ، وهى التى بدأها الشاعر **أحمد شوقى** . ويدخل فى إطارها **عزيز أباظة** ، ومن حذا حذوهما من الشعراء بمحاولات لا تحمل من القيمة أو الإضافات شيئا يزيد عنها . وفى مرحلة النضوج هذه . تبلورت تجربة المسرح الشعرى ، وتشكلت ملامحها لكى تصبح فنا مستقلا بذاته . ينتمى للأدب الدرامى أكثر من انتمائه للأوبريت . وعلى يد **أحمد شوقى** كانت البداية الحقيقية للمسرحية فى إطار الشعر التقليدى ، فعلى يديه كان للشعر بعث جديد . وعلى الرغم من التزامه الشكل التقليدى ومعظم أدواته ، فقد تنوعت الموضوعات وعذبت المعالجة ، على نحو ترك آثاره العميقة الواضحة على شعراء ذوى وجود حقيقى مثل **على محمود طه وناجى والجارم وأباظة** . أما فى مجال **المسرحية الشعرية** فقد كان **عزيز أباظة** (صاحب الإنتاج الغزير المتنوع) كثير المتأثرين ، فقد أخذ كثيرا من سمات شعره وطريقته فى التعبير والتأليف .

وفى الفصل الثالث والأخير من هذا الباب . المسمى «فترة الانتقال والطموح لمسرحية الشعر الحديث» ، فإن الباحث اتخذ من الأديب **على أحمد باكثير** ممثلا لفترة الانتقال الطموح هذه إلى مسرحية الشعر الحديث ، فقد استطاع باكثير من خلال احتكاكه بالمسرح العالمى وخصوصا **شكسبير** ، أن يتعرف على أصول هذا الفن ، وأن يكتشف أسرار الصنعة فيه ، متخذا منه أداة للتعبير عن أفكاره على مدى خمسة وعشرين عاما ، أنتج فيها حشدا هائلا من المسرحيات . لقد اهتدى إلى أسلوب الشعر المرسل بوصفه الشكل الشعرى الذى يتلاءم وطبيعة الدراما الشعرية . ويميل الباحث إلى اعتبار **باكثير** - وحده - بمثابة التجربة التى تظل لها قيمتها التاريخية باعتبارها الأولى ، دون أية تأثيرات مباشرة على التالين له . ذلك أن الباحث يعتبر أن النقلة الفنية فى المسرح الشعرى ، التى تحمل **الشرقاوى وعبد الصبور** عبء ريادتها ، ليست تطويرا متعمدا مقصودا لتجربة باكثير ، وإنما هى ثمرة تطور كلى شمل الشعر العربى مثلما شمل الفنون جميعها ، نتيجة لعوامل حضارية وفنية متعددة .

ومن خلال دراسة نقدية لبعض أعمال باكثير المسرحية استطاع الباحث أن يثبت أصالة **باكثير** وريادته للمسرح الشعرى الحديث ، فقد نجح باكثير فى خلق لغة مسرحية جديدة عن طريق ترجمة **«روميو وجولييت»** لشكسبير ، وهو عمل كان باكثير يطمع إلى أن يحقق عن طريق ترجمته ترجمة شعرية ، بناء موسيقيا معادلا للنص الأصلى ، ومن ثم فقد لجأ إلى الشعر المرسل . أما مسرحية **«إخناتون ونفرتيتى»** فالباحث يرى أنها البداية الحقيقية للتأليف المسرحى الذى استخدم الشعر الحر ، وإن كان يأخذ على **باكثير** التزامه بوزن واحد فى مسرحية من خمسة فصول (وهو شيئٌ أثقل كثيرا مما تشكله القافية فى الشعر العمودى) على نحو جعل النغمات رتيبة ومسطحة وهزيلة التقفية ، حتى لتكاد تصبح نثرا . ومع ذلك فإن كثيرا من مقتضيات الحوار الدرامى الناضج قد توافرت فى بعض مشاهد العمل .

والباب **الثانى** من الرسالة عن **«فترة النضوج وتبلور الصورة فى مسرحية الشعر العربى الحديث»** ، وهو يحتوى على فصلين ، أولها يتناول **مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى** الشعرية .

وتجربة **الشرقاوى** - كما يراها الباحث - تختلف اختلافا بينا عن تجربة شاعرين اتجها إلى المسرح الشعرى ، هما **إليوت وصلاح عبد الصبور** ، فقد بدأ كل من هذين الشاعرين بداية غنائية قبل الاتجاه إلى المسرح ، وأعطى كل منهما تراث الشعر الذاتى أعمالا جليلة ومهمة . وقد احتوت هذه الأشعار الغنائية على عناصر درامية تمثل البذور الواعدة بالدراما ، كما يتمثل فيها محاولة الخروج من إطار الذاتية أو الغنائية التقليدية : أما **الشرقاوى** الروائى والكاتب المسرحى ، فقد بدأ روائيا . وعلى الرغم من أنه كتب بعض القصائد الغنائية فإنها لم تكن تحمل وعودا بالدراما وإنما ترتد أصول التجربة المسرحية الشعرية لديه إلى تجربته الروائية ، حيث يحمل الشكل الدرامى الكثير من ملامح الرواية ، ويتأثر ببنائها ، «من كثرة التفصيلات ، واتساع رقعة الأحداث . والامتلاء بالجزئيات ، وتعدد الشخصيات .

وتشكل مسرحيات **عبد الرحمن الشرقاوى** الخمس تجربة كاملة متفردة من تجارب المسرح السياسى ، إذ هو يرتبط بقضايا المصير الوطنى ، سواء كان موضوع المسرحية مستمداً من الواقع السياسى المعاصر مباشرة ، مثل : **(مأساة جميلة)** ، **(وطنى عكا)** ، أو من التاريخ الإسلامى والعربى ، مثل : **(صلاح الدين)** **(ثأر الله)** . ولعل أهم ما يميز مسرح **الشرقاوى** بوجه عام هو تلك الروح الملحمية السائدة التى تظهر شخصيات المسرحية من خلالها (فوق العادة) ، كما يعكس بناؤه الدرامى خصائص تلك الروح بنائيا ، من ميل للسرد الحماسى وحكايته بشكل خطابى ، ومن تضخيم وتفخيم للشخصيات . ويعقد الباحث دراسة نقدية واعية لمسرحيات **الشرقاوى** ، وهى : **(مأساة جميلة ، والفتى مهران ، ووطنى عكا ، وثأر الله** وهى ثنائية تشمل مسرحيتين **الحسين ثائرا ، والحسين شهيدا)** ، **والنسر الأحمر** (وهى ثنائية تقع فى مسرحيتى النسر والغربان ، والنسر وقلب الأسد) . وغالبية هذه المسرحيات سياسية بالمعنى الشامل للمفهوم ، حيث تتخذ جميعها من قضية تحقيق العدالة محورا لها ، كما تبتعد إلى حد كبير عن السطحية ومباشرة التناول ، بالإضافة إلى عمق تمثلها لهموم الواقع السياسيةُ والحضارية ، وتأثيرها الكبير فى وجدان الناس .

وإذا كانت هذه الرسالة منذ البداية تهدف إلى دراسة مسرحية الشعر الحر فى مصر ، وتتحسس إرهاصات البداية لهذا الجنس الأدبى منذ فترة ليست بالقصيرة من تاريخ الأدب المصرى والعربى ، وهى إرهاصات لم تكن واضحة منذ البداية ، فإن الشاعر ، باقترابه من المسرح الشعرى لدى **الشرقاوى وعبد الصبور وقبلهما باكثير** ، يكون قد وضع يده على البداية الساطعة لهذا النوع ، ويكون باقترابه من **صلاح عبد الصبور** بصفة خاصة قد وصل إلى جوهر رسالته ، وهو الشيئ الذى يصل إليه سريعا كل من يقرأ هذه الرسالة بروية ، **فهى تبدو بجميع فصولها تمهيدا للولوج إلى عالم صلاح عبد الصبور** الشعرى والمسرحى على الأخص ، **وهو موضوع الفصل الثانى من الباب الثانى ، وأهم فصولها على الإطلاق** .

عالم صلاح عبد الصبور المسرحى عند صاحب الرسالة عالم له سمات ومميزات خاصة به ، لعل أولها أنه يعد تطويرا حقيقيا للدراما فى قصائده الغنائية ، حيث المحاولات الأولى لخلق موقف مسرحى فى قصائده : طفل ، وشنق زهران . مثلا ، أو الطموح الدرامى المبكر سعيا وراء الحكاية الشعرية ذات الحبكة القصصية ثم التطلع القديم إلى الصوت الجماعى والشغف به ، ذلك الذى تبلور فيما بعد فى كورس العامة والمتصوفة ، وفى الراوى ، وفى الترنيمة الطقسية للنساء مجتمعات . والسمة الثانية لعالم الشاعر هى انتقال المزاج النفسى مع تطويره موضوعيا من الشعر الذاتى إلى الدراما الشعرية ، هذا المزاج الحافل بمشاعر الحزن والاغتراب والوحدة وضياع الصوت المنفرد ، واللجوء ـ كحل ـ إلى التوحد بالذات . أما السمة الأخيرة لهذا العالم فهى بروز القهر موضوعا أساسيا ومسيطرا على التجربة المسرحية ، بحيث إن جميع الأعمال تعد تنويعا على ذلك الموضوع ، وإن ظل هذا الموضوع يتخذ لديه صفة إنسانية . أما إذا اتخذ مغزى ميتافيزيقيا ، فإن المصطلح الدال عليه يصبح الشر ، من حيث كونه طرفا فى معادلة الصراع الحياتية ، وحدا مواجها لحدها الآخر وهو الخير ، حيث تصبح حياة الإنسان على الأرض تأرجحا بين الحدين أو انتصارا لأحدهما .

ثم يأخذ الباحث بعد ذلك فى تحليل أعمال عبد الصبور المسرحية ، بادئا بمأساة الحلاج ، بوصفها أول عمل مسرحى شعرى للشاعر .

والحلاج عند عبد الصبور كان مجاهدا اختار عذابه ، وعرف بوعى تام أرض جهاده ، ووعى ظروفه ، قبل أن يقدم عليه . وهو رجل يرى الكون مجبولا على الخير ، كما يرى روح الإنسان بعضا من روح الله وقبسا من ذاته ومن ثم فالشر ـ فى المقابل ـ أرضى ، يراه قهرا من صنع الإنسان وفعل يده ، ومن ثم فإن خلق المجاهد يحثه على محاربته ويدفعه إلى محوه ، من حيث هو تشويه لكون الله المجبول على الخير . وهنا يكمن الخلاف الحقيقى بين شخصية الشبلى المتصوف وبين الحلاج ، إذ أن الأول يرى إنسان الدنيا مسيرا ومبتلى بشر مقصود ومتعمد . ولذلك فإن رؤية الحلاج تدفعه إلى الفعل بوصفه مندوب العدالة الإلهية على الأرض . أما رؤية الشبلى فتلجئه إلى الصمت ، والهجرة عن الدنيا ، واعتزال الناس .

والشئ اللافت فى معالجة عبد الصبور لهذه الشخصية وظروفها ـ كما يرى الباحث ـ هو محاولة (التعصير) الناجحة التى قام بها ، واكتشافه لطواعية الفترة والرجل والناس لتقبل التحميلات المعاصرة واحتوائها . وفى نفس الوقت تقبل العقل العصرى لكل ذلك بما يقطع بأن التاريخ يتكرر ، والزمن يعاد ، والقهر ـ بشتى تنويعاته ـ قائم ما وجد الإنسان .

ويرى الباحث أن الشاعر وفق حين صاغ موضوع هذه المسرحية شعرا ، حيث تخلق اللغة الشعرية مجالا يحقق مستوى آخر من الإمتاع عن طريق إحداث تراكمات مطردة من النغم والإيقاع والصور الشعرية المتخيلة . وقد تناسبت لغة الشاعر مع اللغة التى ينبغى أن تتحدث بها كل شخصية فى العمل . لاسيما الحلاج . وقد ساعد الشاعر فهمه وتذوقه لقاموس المتصوفة ومصطلحهم ورموزهم . ومن ثم فقد أفلح فى نقل حالات الوجد والمكابدة لدى الحلاج .

وتنتمى مسرحية (مسافر ليل) إلى الكوميديا السوداء . ويرى الباحث أنها تتفق مع مسرحية (مأساة الحلاج) فى كون ظلال القهر جاثمة هنا أيضا ، ولكنه قهر سياسى يتناسخ فى عالم (فانتازى) ، بحيث يحل متكررا أو متجددا فى طغاة لافرق بينهم سوى الأسماء : الاسكندر ، هانيبال ، تيمور لنك ، هتلر ، جونسون ، موسولينى إلخ ... أما عن المدان وعن الضحية فكلاهما شريك فى نفس الجريمة ، يمسك بطرف منها ، وقد أباح الشاعر لنفسه رخصا عروضية تمثلت فى التزامه تفعيلة بسيطة تعتمد على توالى الحركة والسكون ولكنها برغم بساطتها كانت شديدة الإيقاع ، وقد نجحت فى خلق مجال نغمى يسود العمل دون صراخ ، ولذلك نجحت اللغة فى هذا العمل نتيجة لاستخدام هذه الرخص العروضية .

وفى مسرحية الأميرة تنتظر نجد تكرار مقولة القهر فى لباس آخر ، فيما يشبه دراما من نوع خاص ، فهى أشبه بمجموعة من الطقوس فى سحرها وغرابتها وأدواتها الفنية . والقهر هنا مزدوج عاطفيا وسياسيا . وهى مسرحية سياسية تتخذ من ذلك القهر المزدوج قضية أساسية . ويرى الباحث أن الشاعر فى هذه المسرحية قد تأثر بتقاليد مسرح الشرق الأقصى والمسرح الآسيوى ، مثلما تأثر بها فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) .

أما مسرحية (ليلى والمجنون) فالشاعر فيها يمس أحداث مصر ونبض آلامها مسًّا صريحا ، دونما التجاء إلى الرمز أو الاستعانة بالتاريخ . والقهر هنا مزدوج كذلك ، فهو قهر على المستويين الاجتماعى والشخصى ، سياسيا وعاطفيا وهو المحصلة الحقيقية الحتمية لمناخ فاسد يعيشه أبطال المسرحية .

وعلى المستوى النقدى تثير هذه المسرحية قضية مهمة هى قضية التعبير بالشعر عن موضوع معاصر ، وما يمكن أن يحدث نتيجة لذلك من ازدواجية بين الموضوع بشخصياته وأحداثه ، وبين اللغة الشعرية المستخدمة فى الحوار ، وهى ازدواجية لا نجدها فى حالة الموضوع التاريخى أو الخيالى المعالج شعرا .

ويرى الباحث أن الشاعر قد عاد للمرة الثالثة إلى العالم السحرى فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) ، خالقا فانتازيا جديدة تمتزج فيها الدلالات والوسائل العصرية بالجو الأسطورى وما يحتويه من شعائر وطقوس . وقد توافرت لهذه المسرحية كل مكونات العرض المسرحى الشامل متآلفة ، كى تخلق عملا أقرب ما يكون إلى الروح الملحمى .

وقد ألحق الباحث بالرسالة بعد ذلك دراسة للتجارب المتفرقة فى مسرحية الشعر العربى الحديث فى مصر ، تناول فيها بالتحليل المتعجل مجموعة من الأعمال ، بادئا بمسرحيتى الحرية والسهم ، وحكاية من وادى الملح ، لمهران السيد ، ثم حمزة العرب ، لمحمد إبراهيم أبو سنة ، فالسندباد لشوقى خميس ، وأخيرا محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين إسماعيل .

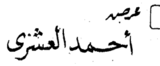
وهو يرى فى هذه مجموعة من التجارب المتفرقة واللاحقة للشرقاوى وعبد الصبور ، شدة التأثر بتجربة عبد الصبور المسرحية بصفة خاصة . وإن لم ترق ـ كما يرى ـ إلى منافسته أو مجاراته دراميا . فهى لا تلمح إلى عوالم درامية خاصة بأصحابها ، على الرغم من إيحاءات متفرقة بهموم اجتماعية وليست كونية . ولذا فقد بدت وكأنها نشأت من فراغ ، اللهم إلا استخدام لغة الشعر الحديث . فافتقدت صنعة الدراما ... ! !

° ° °

وبعد فالباحث على الرغم من تمتعه بموهبة الناقد المتأصلة فيه ، وفى عمق تحليله لأعمال بعض الشعراء الذين تصدى لهم بالدراسة . لم يسلم من الوقوع فى خطأ منهجى محورى . نتجت عنه مجموعة أخرى من الأخطاء التى يمكن أن يدركها القارئ المتخصص . فالباحث منذ البداية أهمل وضع تعريف محدد لمفهوم الحداثة كما يتصوره وكما تبناه فى الرسالة . وبسبب ذلك رأيناه يتخبط بين الشعر الحديث والشعر الحر ، بين التجارب التقليدية فى الشعر والتجارب التى خرجت على الشعر العمودى . ثم هو ـ من ناحية أخرى ـ لم يحدد منذ البداية أيضا هل تتوقف الحداثة لديه على الشكل أم المضمون أم على كليهما . وذلك على الرغم من أنه قام بوضع تعريف فى مقدمة رسالته لمعنى التجربة الجديدة فى الشعر المسرحى . لكنه عند التطبيق لم يلتزم بها . ونتيجة لضبابية مفهوم الحداثة هذا فى ذهنه (وهو ما وضح بعد ذلك فى أن المقصود به هو مسرحية الشعر الحر على التحديد) ، رجع بذاكرته إلى مرحلة البدايات المسرحية فى مصر والعالم العربى ، بحثا عن إرهاصات الشعر الحديث . ولذلك فقد استنفدت هذه الرحلة التاريخية فى البحث عن أصول المسرح الشعرى بعامة طاقة كبيرة منه لم تكن الرسالة فى حاجة ملحة إليها . وقد ترتب على ذلك أنه حين وصل إلى الرائد الأول لمسرح الشعر الحر (باكثير) لم يوفه حقه من الدراسة ، برغم توافر مصادر البحث ، وأحدثها رسالة ماجستير كاملة عن مسرح باكثير .

وحين وصل الباحث إلى الباب الثانى إذا به يقطع بأن **الشرقاوى وعبد الصبور** ليسا تطورا لباكثير؛ إذ أن تجربة باكثير فريدة، وأن الشاعرين الكبيرين وما أضافاه من إسهامات إلى المسرح الشعرى فى مصر إنما كانا متأثرين بحركة تغيير شاملة فى الفن والأدب العربى، بل فى النهضة الحضارية بعامة. فما الحاجة إذن لدراسة باكثير؟ وما الحاجة — من باب أولى — إلى دراسة المرحلة السابقة على باكثير، مادامت لم تسهم فى تجربة الشعر الحر مسرحيا؟ وقد شغلت تجربة الشاعر الراحل **صلاح عبد الصبور** بعظمتها وشموخها الباحث. فراح يحكم على كل التجارب اللاحقة لها بأنها تفتقر إلى صنعة الدراما. وأنها أعمال لا ترقى إلى المناقشة. مع تأثرها الشديد به. وذلك بعد دراسة أقل ما توصف به أنها سريعة. على الرغم من وجود مجموعة من الرسائل الجامعية التى تناولت هذه الأعمال بالتحليل العميق. وأخيرا فإن المصادرة على تجارب الآخرين بحجة أنها لا ترقى لمناقشة الشاعر الكبير فيه إجحاف بأصحاب هذه التجارب، فمن البديهى أن الشاعر المبدع ربما لا يضع فى ذهنه فكرة المنافسة هذه كمتغير أصيل فى عملية الإبداع. بالإضافة إلى أن مبدأ النسبية ليس هو المقياس الحقيقى للحكم على التجارب الإنسانية. وكان الأجدر بالباحث أن يدخل هذه المسرحيات فى صلب رسالته بدلا من تسليط ضوء ضعيف فى آخر الرسالة عليها.

مفهوم البطل التراجيدى فى المسرح المصرى المعاصر



والرسالة التالية التى نعرضها فى هذا العدد، هى رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث أحمد العشرى إلى أكاديمية الفنون، وموضوعها «مفهوم البطل التراجيدى فى المسرح المصرى المعاصر، فى الفترة من سنة ١٩٥٨ فى بعض أعمال الكتاب المسرحيين المصريين». وتتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة فصول.

وقد اختار الباحث خمسة من كتاب المسرح هم:

«رشاد رشدى» و«ألفرد فرج» و«ميخائيل رومان» و«عبد الرحمن الشرقاوى» و«صلاح عبد الصبور». تناول بعض أعمالهم بالتحليل والبحث فى الجذور الأوروبية فيها.

وفى مقدمة الرسالة يقول إنه افترض أن كل فترة تفرز بطلها الخاص بها، بفعل العوامل الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والفكرية السائدة، كما ذكر أنه من خلال تحليله للأعمال المسرحية موضوع الدراسة اتضح أن البطل فى المسرح المصرى — برغم تأثره بواقعه — لم يكن للأسف بطلا مصريا خالصا، وذلك بفعل مؤثرات أجنبية ظلت واضحة قوية، أرجعها إلى عشرات من كتاب المسرح فى أوربا وأمريكا وروسيا، منهم **موليير وراسين وكورنى وشو وتشيكوف وآرثر ميللر وأونيل وإبسن وإليوت وتنسى ويليامز وغيرهم**؛ كما أشار إلى تفاوت التأثير كما وكيفا من كاتب إلى آخر، حسب الثقافة والميول والاتجاهات الفكرية والسياسية لدى كل منهم. وأشار أيضا إلى أن هذا التأثير العالمى فى كتاب المسرح المصرى قد امتد بوضوح إلى ما يسمى بالدراما الإسلامية، ممثلة فى «الحسين ثائرا» و«الحسين شهيدا» **لعبد الرحمن الشرقاوى**، و«**مأساة الحلاج**» **لصلاح عبد الصبور**، على الرغم من الاختلاف الواضح فى المفاهيم الدينية بين العقليتين المسيحية والإسلامية، وخصوصا فيما يتعلق بمفهوم القدر والقدرية والثواب والعقاب، وهى مفاهيم تعد محورية فى نظرية أرسطو للدراما. ولكن الباحث يرى أن الاختلاف فى هذه المفاهيم لا يمنع من مناقشة الأعمال الثلاثة التى اختارها مما يسمى بالدراما الإسلامية، على أساس المفاهيم الأوروبية للتراجيديا، كما رأى أيضا أن البطل عند الشرقاوى، وإن يكن إسلاميا، هو بطل تراجيدى بالمعنى الكامل من حيث المفهوم الأرسطى للبطل، سواء فى نقطة ضعفه الأساسية، أو فى خطئه المأساوى وسقوطه الحتمى نتيجة هذا الخطأ، وأن هذا القول نفسه ينطبق أيضا على «**مأساة الحلاج**» **لصلاح عبد الصبور**.

وفى **الفصل الأول** استعرض الباحث مفهوم البطل المأساوى والتغييرات التى طرأت على هذا المفهوم منذ وضع أرسطو كتاب الشعر، ونظّر فيه للتراجيديا لأول مرة من تاريخ النقد الأدبى، إلى أن وصل إلى العصر الحاضر، مع التركيز على التغييرات التى طرأت على المفهوم الأرسطى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ومن هنا انتقل الباحث إلى دراسة البطل الحديث فى المسرح المعاصر، فخلص إلى أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة فى التراجيديا والبطل التراجيدى، باعتبار أن البطل إفراز واقعه، وأن صورته تتغير بشكل أو بآخر بتغير الفترة والظروف الحضارية، إذ المأساة فى العصر الحديث لم يعد لها ذلك المعنى الدينى العميق، ومن ثم فقد حل الإنسان العادى محل البطل الأسطورى بسبب ظهور الطبيعية والواقعية وعلم الاجتماع وعلم النفس والمخترعات الحديثة، بالإضافة إلى ضعف المعتقدات الدينية. وكل هذه العوامل هى التى أدت إلى موت المأساة وظهور الدراما الحديثة والبطل الدرامى الحديث بالمفهوم الذى يختلف عن مفهوم أرسطو، فى نفس الوقت الذى تحتفظ فيه التراجيديا الحديثة فى مضمونها بالإحساس التراجيدى؛ إحساس الإنسان بالمعاناة والألم.

وقد تناول الباحث من بين ما تناول فى هذا الفصل أيضا المسرح المصرى المعاصر، فدرس المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى أحدثتها ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، وما أسهمت به فى تحديد المضمون العام لأعمال كتاب المسرح الخمسة الذين اختارهم، فدرس نماذج من أعمالهم، ورأى أن تلك المتغيرات هى التى أدت — خصوصا فى فترة الستينات بسلبياتها السياسية — إلى ازدهار لون جديد على المسرح المصرى وهو المسرح السياسى، حيث لجأ الكتاب إلى الرمز أحيانا، وإلى الإبعاد الزمنى واللجوء إلى التاريخ والتراث أحيانا أخرى، بسبب الظروف السياسية السائدة. ولكن الباحث أشار إلى أن المسرح السياسى أيضا — كشكل فنى مسرحى — لم يكن شكلا مصريا أصيلا، فقد اعتمد فى هذا على المسرح الأوربى.

أما فى **الفصل الثانى** فقد تناول الباحث نماذج من المسرح المصرى المعاصر، وعلى وجه التحديد من المسرح النثرى، فركز على بعض أعمال **رشاد رشدى وألفرد فرج وميخائيل رومان**، ورأى أن البطل المأساوى عند **رشاد رشدى** إنسان عادى، ليس ملكا أو إلها أو نصف إله، بل هو بطل حديث بمعنى الكلمة، ومع ذلك فهو بطل أرسطى فيما يتعلق بالخطأ المأساوى ومسئولية البطل عن هذا الخطأ ووعيه

به وحتمية سقوطه ، سواء كان هذا السقوط ماديا أو معنويا .

وعندما انتقل الباحث إلى **ميخائيل رومان** وجد أن الجذور الأوربية تؤكد وجودها عنده ، وإن اختلفت هذه الجذور عن الجذور التى تغذى مسرح **رشاد رشدى** ؛ إذ الصورة عند **رومان** يدخل فيها عاملان : أولها تأثرة بالمسرح الأوربى والغربى دون عودة إلى الماضى البعيد ، إلى **أرسطو** أو **شكسبير** أو **راسين** وأمثالهم ؛ والعامل الثانى هو امتزاج الرؤية الفنية عند رومان بوعى سياسى جعله ينهى مسرحياته بنهايات غير تقليدية حتى بالنسبة للمسرح الأوربى ؛ حيث إن هذه النهايات قد لا تتفق أحيانا مع مقدماتها أو معطاياتها ، ولا يمكن تفسيرها إلا فى ضوء الوعى السياسى الذى يميز أكثر أعمال **ميخائيل رومان** .

وقد رأى الباحث فى دراسته **لألفرد فرج** أنه قد عاد إلى المسرح الإغريقى والمسرح الكلاسيكى بصفة عامة . وذلك من خلال تناوله مسرحية الزير سالم . حيث إن البطل مأساوى ينبع من صلب التراث العربى ويتحرك من خلال قصة تناولها التراث الشعرى والشعبى . ومع ذلك فهو لا يكاد يختلف عن المفهوم التقليدى للبطل المأساوى . الذى لا يعد عند أرسطو إنسانا عاديا ، بل هو أكبر من الحياة على حد قوله . **فالزير سالم** من أسرة حاكمة ، وهو يعانى من نقطة ضعف أساسية هى الغرور بمعناه الإغريقى . وهذا الغرور يدفعه إلى محاولة المستحيل ، فى انتقامه لمقتل أخيه كليب ، يشن حربا تؤدى إلى مقتل الآلاف دون أن يرتوى ثأره ودون جدوى . تماما كما فعل أجا ممنون . ويصل الأمر بالزير إلى أن يفقد براءته الأولى ، ويدرك فراغ انتقامه من المعنى . ولكن هذه النتيجة - كما يحدث فى المسرح الكلاسيكى بصفة عامة - تأتى متأخرة ؛ بعد أن يكون البطل المأساوى قد ارتكب الخطأ الذى لا يمكن الرجوع عنه ، فيصبح من المحتم عليه أن يدفع ثمنه .

وأما **الفصل الثالث** فقد تناول الباحث فيه المسرح الشعرى . ورأى أنه على الرغم من أوجه الخلاف الرئيسية بينه وبين المسرح النثرى . فإنه - فيما يتعلق بالمسرحيات التى تناولتها الدراسة على **الأقل** - يرتبط بتراث دينى صرف . وأن استقلاله الفنى أكثر من حلم ، لأنه على الرغم من الدراسات الكثيرة التى كتبت عن المسرح الإسلامى ، والتى تعرض الباحث لعدد كبير منها . وعلى الرغم من الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدرية -مثلا - عند اليونان عنه عند المسلمين ، وتغير مفهوم الصراع تبعا لذلك فى الثقافتين . فإن أعمال **عبد الرحمن الشرقاوى** ممثلة فى «**الحسين ثائرا**» و «**الحسين شهيدا**» وأعمال **صلاح عبد الصبور** ممثلة فى «**مأساة الحلاج**» . لتؤكد انتماءها إلى تيار المسرح الأوربى ؛ إذ إننا فى مواجهة التفسيرات النقدية لهذه الأعمال ، باعتبارها نواة حقيقة لمسرح إسلامى - وهى حقيقة نجد فى هذه الأعمال ، بالقطع ، ما يكفى من الدلائل والبراهين لتأكيدها - نستطيع دون حرج ، ودون أن ننقص من قدر هذه الأعمال فنيا ودينيا ، أن نفسرها باعتبارها نماذج ناضجة للشكل الفنى كما عرفه كتاب الغرب للمسرح الأوربى . وقد وازن الباحث بين شخصية الحسين فى مسرحيتى **عبد الرحمن الشرقاوى** وشخصية **بيكيت** عند كل من **أنوى** و**إليوت** .

أما مأساة الحلاج فقد رأى الباحث أنه على الرغم من أن قصة معاناته وسقوطه - كما صورها **صلاح عبد الصبور** - تدخلنا عبر أبواب مختلفة إلى معان وظلال معان إسلامية ، وعلى الرغم من أن مؤلف المسرحية قد عالج شخصية الحلاج بوصفه القديس الذى يبتعد عن مدارج الإنسان العادى ، إلا أن **صلاح عبد الصبور** قد نجح فى تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوى ، يقترب كثيرا من البطل المأساوى الغربى . ثم قارن بين الحلاج عند **صلاح عبد الصبور** والحسين عند **عبد الرحمن الشرقاوى** من حيث نقطة الضعف فى شخصية البطلين ؛ وهى إساءة إختيار السلاح الذى تسلح به كل من البطلين فى صراعه ؛ فى حين تسلح الحسين بسلاح الشرف الذى لم يعد ذا فاعلية - كما كان من قبل فى عصر النبى ﷺ والخلفاء الراشيدين - تسلح الحلاج بالكلمة فى عالم لا يتورع الساسة فيه عن استخدام أى سلاح مهما بلغت خسته فى سبيل الحفاظ على كرسى السلطة ؛ ومن ثم فقد انتصرت السلطة على كل منهما فى صراع محتوم النهاية . وقد أشار الباحث إلى أن ازدواجية نهاية الحلاج - المتمثلة فى أن لحظة سقوطه هى فى نفس الوقت لحظة سموه وتحرره من قيود الجسد - لا تغير من الحقيقة شيئا . وأرجع الباحث ذلك إلى وجوب التفريق بين مستويين : المستوى الصوفى والمستوى السياسى . وقد كان مستوى الصراع الذى واجهه الحلاج مستوى سياسيا ، أراد الحلاج ذلك أم لم يرد .

وفى ختام الرسالة أكد الباحث أن ما توصل إليه من نتائج لا يقلل من قدر المسرح المصرى وإنجازاته الكبيرة على طريق نهضة مسرحية شاملة ؛ فلا يعيب المسرح المصرى اعتماده حتى الآن - على الأقل - على أصول أوروبية ؛ لأن المسرح المصرى فى نهضته الحديثة لم يعتمد على البدايات الأولى لهذا الفن ، سواء فى مصر الفرعونية أو مصر المملوكية والعثمانية ، ولكنه اعتمد على أصول أوروبية ، نهل منها هؤلاء الكتاب جميعا بسخاء . ولا يعيبهم فى ذلك أنهم استفادوا من التراث الأوروبى الذى سبقنا ؛ وذلك لأنهم مزجوا ما تعلموه بمواهبهم الفنية الأصيلة . كما أننا - كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمى فى أوروبا وأمريكا - لسنا أول المقلدين ، ولن نكون آخرهم ، بل المهم أن نتعلم وألا نتوقف فى سعينا نحو إقامة مسرح عربى خالص .

يا مصر العظيمة
تحية لسرك المتجدد العظيم
تحية لرجالك العظماء
تحية لمستقبلك البازغ رغم الغياهب ،
الذى أحاول فى هذا الكتاب أن أستثيره وأستعجل
إشراقته ، بأن أعرض صورة من ماضيك الحافل .

قصة الضمير
المصرى
الحديث

ماهر شفيق فريد

الأدباء من قديم قبيلة شكسة نكدة . تولع بالملاحاة والخصومة واللدد . وتفشو فيها أدواء النرجسية والسادية والمازوكية (وقد تتجاور فى الصدر الواحد) . وكثيرا ما تكون الغلبة فيها لهوى النفس على محبة الحق .

والأستاذ أحمد محمد عطية واحد من أبناء هذه القبيلة : فيه من فضائلهم شئ ، ومن رذائلهم أشياء . إنه فى العدد الرابع من مجلة «فصول» يرسل على المجلة صواعقه وبروقه ، ويوجه إليها عددا من الاتهامات . ويتبين فى النهاية أنه غاضب من أمرين : (الأول) أن المجلة فى قوائمها البيليوجرافية أغفلت ذكر كتابين له . و(الثانى) أن أحدا ـ فيما يلوح ـ لم يدعه إلى الكتابة فيها . وأنه يربأ بنفسه ـ نِعمَ الكبرياء ! ـ عن الدخول فى الجماعات والشلل التى تحيط بها !

هو على حق فى شكواه الأولى . ولكنه ليس على حق فى الثانية .

وقوائم المجلة البيليوجرافية غير مرضية . يتعاورها الإفراط من جانب والتفريط من جانب آخر . هى أحيانا ما تذكر أعمالا لا تقع ـ بالمعنى التاريخى الدقيق ـ فى نطاق الحقبة التى تعلن أنها تغطيها . ثم هى ـ فى أحيان أخرى ـ تغفل ذكر أعمال تنتمى ـ مهما يكن رأينا فيها ـ إلى هذه الحقبة . من الناحية التصنيفية على الأقل . من هذا القبيل كتابا الأستاذ عطية : «أدب أكتوبر» و «أضواء جديدة على الثقافة العربية» .

لكنه يخطئ حين يتحدث عن الشللية فى مجلة تشق طريقها فى الصخر ، ويقضى العاملون فيها ـ وهى كلمة حق ينبغى أن تقال ـ ليالى طوالا فى الإعداد والإخراج والتنفيذ ، ثم لا ينالهم من ثواب غير تعالى أصوات الصحف بالشكوى من «نقاد السيميولوجيا والهرمنيوطيقا» ، والنقدات غير المسئولة على قارعة المقاهى والجلسات والندوات ، والدعوة إلى تغيير سياسة المجلة من أساسها .

ولنلق نظرة على ما يسوء الأستاذ عطية فى المجلة لنرى ما إذا كان محقا فى شكاواه ، فعنده أنها «تجاهلت الواقع الأدبى بكل ما يمور به من نقد وإبداع» . وينظر المرء حوله ـ متأثرا بهذا التفاؤل ـ إلى هذا الحصاد الوفير من النقد والإبداع الذى تمور به حياتنا الثقافية ، فلا يجد إلا القليل مما يستحق اسم الإبداع ، والأقل مما يستحق اسم النقد . إنما هى صحراء ثقافية تترامى على امتداد النظر ، ولا ينبت فيها إلا بضعة أعواد فى الخلاء ، وتكاد ـ لولا أنه لا يقنط من رحمة الله إلا القوم الكافرون ـ أن ترمى بالمرء فى مهاوى اليأس والإحباط .

لكننا نسلم ـ جدلا ـ بأن هذا الذى يظهر الآن فى أسواقنا الثقافية إبداع ونقد . ونتساءل : هل أغفلته المجلة ؟ إنها منذ عددها الأول تخصص قسما للواقع الأدبى ناقشت فيه أعمالا لأمل دنقل . وجبرا إبراهيم جبرا . وغادة السمان . ونجيب محفوظ . وحسن حنفى . وأدونيس . وزكى نجيب محمود . وسعد الدين وهبة . ومحمد كمال محمد . وفاروق خورشيد . ونبيلة إبراهيم . وخالدة سعيد . وعلى عشرى زايد . والطيب صالح . وموريس أبى ناصر . وعبد الفتاح رزق . وإدوار الخراط . وعلى شلش . إلخ ...

ألا يشكل هؤلاء جميعا ـ على اختلاف مذاهبهم ـ جزءا من الواقع الأدبى ؟ ألا يمثلون رقعة واسعة بما يكفى لأن ينفى عن المجلة تهمة التحيز لاتجاه بعينه ؟ ولا أذكر قسم الواقع الأدبى فى العدد الأخير من المجلة ـ حيث إنه لا يمكن أن يكون الناقد قد اطلع عليه عند كتابة كلمته ـ وفيه دراسات عن صلاح عبد الصبور . وأحمد رامى . وفوزى العنتيل . وسعدى يوسف ، وأحمد دحبور ، والبياتى . وممدوح عدوان ، وعبد العزيز المقالح . ومحمد أبى سنة ، وسلمى الخضراء الجيوسى . وأحمد مستجير .

ويخرج الأستاذ عطية عن حدود النقد إلى حدود الكلام غير المسئول حين يكتب : «تبدد كل هذا الإنفاق والبذخ فى أوراق ضخمة لا تقول شيئا» . أحقا لا تقول شيئا هذه الدراسات المطولة التى سفح كاتبوها ـ أو أغلبهم ـ عرقا ودمعا ودما ؟ إما أن يكون هؤلاء الكتاب ـ وجلهم من أساتذة الجامعة الذين أفنوا عمرهم فى التفكير والقراءة والكتابة ـ لا يعرفون ما يخرج من رءوسهم . أو أن يكون الناقد لا يعرف ما يدخل رأسه . والاحتمال الثانى ـ كمياً على الأقل ـ هو الأرجح .

ويعود الناقد فيشكو من «خلو المجلة من النقد التطبيقى تقريبا» . كأنما الدراسات التى أوردناها ـ وغيرها دراسات عن شوقى . والشابى . إلخ ... ـ ليست نقدا تطبيقيا . وكأنما إرساء الأسس النظرية لكل نقد مقبل ليس ضرورة أساسية ، يحتمها تطور العلوم الإنسانية فى عصرنا ، ويزيدها ضرورة ـ فى حالتنا ـ أن الأعمال التى تتناول نظرية النقد فى أدبنا العربى أقل كثيرا من النماذج التطبيقية .

ويعمد الأستاذ عطية إلى تلك الرطانة الأيديولوجية التى عرفناها ومللناها حين يكتب ـ مدينا نفسه قبل المجلة : «ونتج كل هذا عن صدور المجلة من منطلق يضع نفسه فوق النقد والنقاد . ويبغى تحويل النقد الأدبى إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية . وعزل النقد الأدبى عن جمهوره . ونفى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع . وإنكار دور النقد فى التوصيل بين الأديب والقارئ . متجاهلة النقد الأدبى كعمل فكرى واجتماعى متصل بالمجتمع والإنسان والعلوم الإنسانية» . أفلح إن صدق . لكنه ليس بصادق . ولنفحص دعاواه واحدة واحدة :

عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية» : المصطلح أمر لا غنى عنه فى الإنسانيات كما فى علوم الرياضة والطبيعة والكيمياء ، لأنه عون على الدقة والتحديد . لا بل هو السبيل الوحيد لقول الشئ بالطريقة الصحيحة . التجريد : أيضا جزء أساسى من أى فكر فلسفى ونقدى . شريطة ألا يفقد اتصاله بالأثر العينى المنقود . وقد رأينا المجلة ـ فى دراساتها ـ تزاوج بين نظرية النقد والأعمال التطبيقية . شكلية : كلمة حق أريد بها باطل . فإنما تعنى المجلة بالشكل بمعناه العميق الذى أرسته نظريات النقد الحديث ، لا بمعنى الطلاء السطحى البراق المنفصل عن مضمونه .

• **نفى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع** » . أيقول هذا حقا من أطلع على قسم « الاتجاه الاجتماعى » من العدد الثانى . حيث نجد أبحاثا **لصبرى حافظ . وجى بوريللى . وجابر عصفور . ولوسيان جولدمان** ؟ من حق الأستاذ عطية أن يختلف مع المنظور الاجتماعى الذى تنطلق منه هذه الأبحاث . أو بعضها . ولكن ليس من حقه أن يتجاهلها وهى ماثلة للعيان . تغطى حوالى خمسين صفحة .

• **إنكار دور النقد فى التوصيل بين الأديب والقارئ** » . ماذا تكون أبحاث المجلة إذن عن دراسة علم الرموز (السيميولوجيا) وعلم التفسير (الهرمنيوطيقا) إن لم تكن محاولات معمقة لاستكناه عملية التوصيل . وأبعاد العلاقة بين القارئ والنص ؟

• وأخيرا يشكو **الأستاذ عطية** من أن المجلة « **استغرقت فى لغة المعاجم والنقل من المراجع والمصادر الأجنبية . دون استيعاب ودون ترجمة جيدة للمصطلحات** » . هذا إلقاء للقول على عواهنه . لا يؤيده دليل . ويلقى ظلا من الشك على جدية الناقد . « دون استيعاب » : هذا يعنى أن تناول كتاب المجلة لاتجاهات النقد الغربى جاء مبتسرا قطيرا . يعوزه التمثل . « دون ترجمة جيدة للمصطلحات » : لا يقدم الناقد مثلا واحدا لهذه الترجمات التى لا يرضى عنها . ولا يعرض أى بدائل لها . كلامه إذن تجريدى شكلى ـ بالمعنى السيئ لهاتين الكلمتين ـ ولا يستحق عناء الرد عليه .

وأدع كلمة **الأستاذ عطية** إلى كلمة الأستاذ **فؤاد دوارة** . وهى ـ فى مجملها ـ أكثر توازنا . وأقرب إلى الإنصاف . وأدنى إلى حسن الإدراك . ولكنها تقدم اقتراحا لا نرى مفرا من الاعتراض عليه . إنه يريد للمجلة أن « **تصدر شهرية . وفى حجم أصغر . وبسعر أقل** » . مطلبه الثالث كلنا نتمناه . والثانى قابل للنقاش . ولكن الأول مدعاة للاعتراض . أى منا ـ ومشاكل الحياة اليومية تستغرقنا جميعا ـ يستطيع . فى شهر واحد . أن يكرس لمقاله من الأناة والتدبر والتجويد ما يجعله لائقا بالظهور على صفحات « فصول » ؟ ليكن فى تجارب السابقين لنا عبرة ، فمجلة « **ذا كرايتريون** » (المعيار) التى كان يحررها **ت . س . إليوت** ما بين ١٩٢٢ و ١٩٣٩ كانت تصدر **فصلية** . ثم عدل بها المحرر فترة قصيرة إلى الصدور شهرية . ولكنه ما لبث أن عاد إلى الشكل الفصلى . لأنه وجد أن الكاتب بحاجة إلى وقت كاف للتفكير والمراجعة والتحكيك قبل أن يخرج بمقاله على الناس . ولو كان هذا المقال مراجعة وجيزة فى باب عرض الكتب الجديدة .

ليس معنى ما سبق أنى أجد المجلة فوق النقد . أو أن كل ما تقوله حق لا يأتيه باطل من أمام ولا من خلف ، فإن لى عليها بضع ملاحظات :

فى العدد الأول ـ مثلا ـ يكتب الدكتور **صلاح فضل** عن « **إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل** » . واستخدام كلمة « **إنتاج** » ترجمة لكلمة Production وإن كان هو الاستخدام الشائع بين كتاب المجلة جميعا ـ غير مرضٍ . وربما كان الأفضل أن تترجم إلى « **حصول الدلالة** » . أو « **تحصل الدلالة** » . على نحو ما اقترح **الدكتور شكرى عياد** يوما فى ندوة كنت من حضورها .

وفى العدد الثانى ترجمة لمقال ج . **بوريللى** عن « **اجتماعية الأدب** » وأخرى لمقال **لوسيان جولدمان** عن « **علم اجتماع الأدب** » لا تذكران اسم المترجم . فلا ندرى لمن نقول : أحسنت أو أسأت .

والدكتور محمود عياد فى مقالته « **الأسلوبية الحديثة** » يترجم مصطلح Register إلى « **السجل السياق** » ، وعندى أن « **العرف** » أدنى إلى الوفاء بما تعنيه الكلمة .

والدكتور **شكرى عياد** فى مقالته « **موقف من البنيوية** » يترجم عنوان كتاب **إمبسون المعروف** Seven Types of Ambiguity إلى « **سبعة ألوان من تعدد المعنى** » . والأفضل « **سبعة ألوان من الإبهام** » . حيث إن « تعدد المعنى » أولى بأن يدخر لكلمات من قبيل Plurality أو Multiplicity of Meanings وما أشبه .

والدكتور **لويس عوض** فى ندوة العدد الرابع (« **اتجاهات النقد الأدبى** ») يقول إن **رشاد رشدى** « كان يدعو علنا للتأثرية » . وليس هذا حقا ، فقد كان **مندور** ـ لا رشاد رشدى ـ هو الأقرب . فى مرحلته الأولى . إلى النقد الانطباعى الفرنسى ، فى حين كان رشاد رشدى ـ حوارى إليوت ـ داعية إلى الموضوعية .

وسامى خشبة فى مقالته عن رواية « **رامة والتنين** » يكتب : « لا يكفى القول بأنهما لازمين » وصوابها : **لازمان** .

والدكتورة هدى وصفى تترجم عنوان مسرحية **راسين** Bagazet (تتهجاها المجلة خطأ Bajazet) إلى « **بجازيه** » . **وإنما صورتها العربية** : **بايزيد** . على نحو ما ترجمها **بسيم محرم** (مسرحيات راسين . جامعة الدول العربية . المجلد الثالث . دار المعارف) .

وفى العدد الثالث يترجم **الدكتور جابر عصفور** (« **نقاد نجيب محفوظ** ») عنوان كتاب كرستوفر كودويل Studies in a Dying Culture إلى « **دراسات فى ثقافة ميتة** » . والأدق : **ثقافة تحتضر** . ويسمى C. G Jung س . ج . يونج . والصواب ك . ج . يونج . حيث إن اسمه الكامل هو كارل جوستاف يونج

والدكتور **رمسيس عوض** فى مقاله عن « **أورويل** » يرسم اسم الروائى البريطانى Evelyn Waygh على أنه « **إيفلين فوه** » . فيم هذا النطق الجرمانى الذى ينطق حرف u على v . والرجل يدعى ـ ببساطة ـ **إقلين دوه** ؟

ويكتب **رمسيس عوض** : « **كما يصف إطراء كارليل على مبدأ القوة** » والصواب حذف « **على** » إذ لا موضع لها هنا .

ويرسم اسم الشاعر الفرنسى Villon على أنه « **ڤيلون** » ، وصواب نطقه « **ڤيون** » .

وثمة خطأ مطبعي في نفس المقالة يحيل اسم مجموعه د. ه. لورنس القصصية «**الضابط البروسي وقصص أخرى**» إلى «**الضابط الروسي**». كما يحيل «ارثر كيستلر» إلى «ارثر ليستلر».

والدكتور إبراهيم حمادة في ترجمته لمقالة رينيه ويليك «**اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين**» يترجم Thomism (أي **فلسفة القديس توما الأكويني**) إلى «**التومية**». وقد جرى العرف على ترجمتها بـ«**التوماوية**». لا تثريب لدي على ترجمته. شريطة أن يكون واعيا بالترجمة السابقة. ولديه من الأسباب ما يدعوه إلى الخروج عليها.

وفي العدد الرابع يترجم الدكتور **محمد زكي العشماوي** («**أزمة الشعر في العصر الحديث**») بيت إليوت من قصيدة «**الرجال الجوف**»:

Headpiece Filled with straw, Alas! إلى

نرتمي جميعا. يا للأسف. كما ترتمي حشية مبطنة بالقش. والواقع أن كلمة headpiece لا تعني «**حشية**» وإنما تعني «**غطاء للرأس**»، أو (وهذا معنى قديم) «**خوذة**». أو (بالعامية) «**راسا**» أو «**مخا**» وهو المقصود هنا. ومن ثم تكون الترجمة الصحيحة:

لقد حشيت رؤوسنا قشا. وا أسفاه!

وفي ندوة العدد «**قضايا الشعر المعاصر**» يبدو أن **الدكتور عز الدين إسماعيل** يتقبل فكرة أن «**القرن الثامن عشر.. قمة التخلف الأدبي**» وبرغم أنه لا يحدد في أي البلدان. فإنه على ما يبدو يعني الأدب الغربي. هي فرية ينبغي دحضها. أيقال عن عصر أنجب **بوب والدكتور صمويل جونسون** في إنجلترا. **وفولتير وبسكال وروسو** في فرنسا. **وجوته** في ألمانيا. إنه عصر تخلف أدبي؟ وما يكون التقدم إذن؟

والدكتورة **فريال غزول** في مقالتها عن **سعدي يوسف** تكتب: «**إننا عندما نتحدث عن هذا الصدق متشدقين... فإننا نكون قد أفرطنا فيه**» والصواب **فرطنا**.

واعتدال عثمان تسمي كتاب الدكتور **محمد مندور** «**في ميزان الجديد**». وصوابه: «**في الميزان الجديد**».

والدكتورة **هدى وصفي** تسمي ديوان **صلاح عبد الصبور** «**أشجار الليل**» وصوابه: «**شجر الليل**».

وأحمد محمد عطية يكتب: «**اكتأبنا بأخبار إغلاق المجلات الثقافية.. واستبدالها بمجلات لا تربح ولا توزع**». وهذا عكس ما يقصده. والصواب: «**واستبدال مجلات لا تربح ولا توزع بها**». إذ الباء تدخل على المتروك.

ويكتب: «**إمكانيات لم تتوفر من قبل لمجلة أدبية مصرية**». وصوابها - إن أردنا الدقة - «**إمكانات لم تتوافر**».

ليس من العسير أن تصوب مثل هذه الهنات اللغوية في مجلة رئيس تحريرها، ونائب رئيس التحرير، من أساتذة الأدب العربي في اثنتين من أعرق جامعاتنا.

لكن هذه الملاحظات كلها لا تعدو أن تكون هوامش على متن المجلة. أما المتن ذاته فهو إنجاز كبير جدير بكل تقدير. تتجاور فيه غزارة العلم ورهافة الحس ويقظة الضمير. ويغذو العقل والقلب والخيال.

إن مجلة «**فصول**» هي أول مجلة «**متحضرة**» تصدر في بلادنا منذ توقف مجلة «**المجلة**» - ومن قبلها مجلة «**الكاتب المصري**» التي كان يحررها **طه حسين** - عن الصدور. وليذكرن التاريخ الأدبي في المستقبل أن هذه المجلات الثلاث هي أعلى نقطة بلغتها الصحافة الأدبية في بلادنا، وأنها تعلو على مجلات أدبية أخرى ممتازة تصدر - أو كانت تصدر - في أجزاء أخرى من الوطن العربي.

أين - في غير مجلة «**فصول**» - يجد المرء مقالات من طبقة «**موقف من البنيوية**» للدكتور **شكري عياد**؟ ولا أذكر مقالات **عز الدين إسماعيل** عن «**مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية**» أو **جابر عصفور** عن «**أقنعة الشعر المعاصر**» حتى لا أتهم بمجاملة تحرير هذه المجلة، أو بما هو أسوأ من المجاملة.

يشكون من صعوبة المنشور في مجلة «**فصول**»، وحق أنه صعب. ولكن متى كان النقد تلهية تسلي الفارغين. وتزجية لأوقات الفراغ. وعملا يسيرا لا يستأدي كاتبه جهدا. ولا يكلف قارئه مشقة؟

قيل **لأبي تمام** - والقصة معروفة مشهورة - لم لا تقول ما يفهم؟ فأجاب: ولم لا تفهمون ما يقال؟ وقيل **لفوكنر**: **يشكو البعض من أنه قرأ رواياتك ثلاث مرات ولم يفهمها. فكان جوابه: ليقرأها مرة رابعة!**

خلاصة القول - كما كتب الدكتور عز الدين إسماعيل في افتتاحية العدد الثالث: «**إننا نواجه مأزق الفكر ومأزق اللغة في آن واحد. ولكننا على غير استعداد لتحاشي المغامرة إيثارا للسلامة**».

أجل! فلنعش في خطر. ولنبن مدننا على بركان فيزوف. ولنرسل سفننا إلى بحار جديدة! بحار

«لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح».

وثائق وصور

الرجل

للأبيرد الرياحي

فتى كان يدنيه الغنى من صديقه ... إذا ما هو استغنى ويبعده الفقر

فتى لا يعد المال ربا ولا ترى ... به جفوة إن نال مالا ولا كبر

فتى كان يعطي السيف في الروع حقه ... إذا ثوب الداعي، وتشقى به الجزر

وهون وجدي أنني سوف أغتدي ... على إثره يوما، وإن نفّس العمر

الرجل

لسعد بن ناشب المازني

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ... وأعرض عن ذكر العواقب جانبا

ولم يستشر في رأيه غير نفسه ... ولم يرض إلا قائم السيف صاحبا

الرجل

لذي الإصبع العدواني

عف يؤوس إذا ما خفت من بلد ... هونا فلست بوقاف على الهون

والله لو كرهت نفسي مصاحبتي ... لقلت إذ كرهت قربي لها: بيني

هوى نجمنا

للحسين بن الضحاك

سألونا عن كيف نحن، فقلنا ... من هوى نجمه، فكيف يكون

نحن قوم أصابنا حدث الدهر، فظللنا لريبه نستكين

وكلهن البهائم لا تعقل

لأبي تمام

ينال الفتى من عيشه وهو جاهل ... ويكدي الفتى من دهره وهو عالم

ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا ... هلكن إذاً من جهلهن البهائم

تشبيه الدنيا

للمتنبي

وشبه الشيء منجذب إليه ... وأشبهنا بدنيانا الطغام

ولو لم يعل إلا ذو محل ... تعالى الجيش وانحط القتام

الرشف ينفع

لأم ضيغم البلوية

فبتنا فويق الحي، لا نحن منهم ... ولا نحن بالأعداء مختلطان

وبات يقينا ساقط الطل والندى ... من الليل بردا يمنة عطران

ونصدر بمرزى الحفاف، وربما ... نقعنا غليل النفس بالرشفان

الرشف لا ينفع

لابن الرومي

أعانقها، والنفس بعد مشوقة ... إليها، وهل بعد العناق تدان

وألثم فاها، كي تزول حرارتي ... فيشتد ما ألقى من الهيمان

وما كان مقدار الذي بي من الجوى ... ليشفيه ما ترشف الشفتان

كأن فؤادي ليس يشفي غليله ... سوى أن يرى الروحين تمتزجان

نثر الحصائد
لعبد المعتز

فكم عناية لنا، وكم قُبل — مختلسات هناك مرتقب
نثر الحصائد، وهي ظائنة — من النواظر يانع الرطب

الهدية المتواضعة
المرقش الأكبر

خليليَّ عوجا[1]، بارك الله فيكما — وإن لم تكن هند لأرضكما قصدا

وقولا لها: ليس الضلال أجازنا[2] — ولكننا جرنا لنلقاكم عمدا

تخيرت من نعمان[3] عود أراكة[4] — لهند، فمن هذا يبلغه هندا؟

فناولتها المسواك، والقلب خائف — وقلت لها: يا هند، أهلكتنا وجدا

فمدت يدًا في حسن دلٍّ تناولا — إليه، وقالت: ما أرى مثل ذا يُهدى

وأقبلت كالمجتاز أدى رسالة — وقامت تجر الميساني[5] والبردا

(1) ميلا (2) أضل طريقنا (3) اسم واد (4) شجر الأراك ذو رائحة طيبة
(5) ثوب ضخم

مختارات من الشعر الغربي الحديث وترجمتها

قسطنطين كفافيس

١٨٦٢ - ١٩٢٢

« رمادي »

كنت أنظر إلى حجر كريم مائل للون الرمادي
فتذكرت عينين رماديتين جميلتين
رأيتهما - فيما أذكر - منذ عشرين عاما

أحببته ، وأحبني ، لشهر
ثم رحل بعد ذلك إلى أزمير فيما أذكر
ليعمل هناك ، ولم أره من بعد

هل ما زال حيا ؟
لابد أن العينين الرماديتين قد فقدتا جمالهما
ولابد أن الوجه الناعم قد تغضن

أيتها الذكرى ...
احفظي لي العينين والوجه كما كانتا وكان
وامنحيني - أيتها الذكرى - في هذه الليلة
كل ما تستطيعين أن تعيديه إلى نفسي من الحب

سلفاتوري كوازيمودو

(١٩٠١ -   )

حزن الأشياء المجهولة

كومة ملتفة من الجذور السوداء والبيضاء
تفوح برائحة الحامض والديدان
انتزعها الماء – للأرض

حزن الأشياء المجهولة
يولد فيّ، مرة أخرى
أحسه دائماً، وكأنه في قلبي
كان مع العشب، طائر صغير

بودلير

١٢ جولة في شعر امرأة

دعيني أستنشق طويلاً طويلاً عطر شعرك، وأغمس وجهي كله فيه، كما يغمس رجل لوحته الشمس وجهه في غدير، وأهزه بيدي كمنديل معطر، حتى أستطيع أن أهزّ الذكريات في الهواء.

لو استطعت أن تعرفي كل ما أراه، كل ما أستطيع أن أحسه، وأن أسمعه في شعرك. إن روحي تنساب مع العطر كما تنساب أرواح الرجال الآخرين مع الموسيقى.

شعرك يحوي حلماً كاملاً، مليئاً بحبال السفن ومراسيها. يحوي بحاراً شاسعة تحملني أعاصيرها بعيداً (تذهب بي) إلى مناخات ساحرة، حيث الفضاء أكثر زرقة وأكثر عمقاً، وحيث الهواء معبق برائحة الثمار وأوراق الأشجار وجلود البشر.

وفي محيط شعرك، ألمح مرفأً يضج بالأغاني الحزينة، فيه رجال أشداء من كل جنس، وفيه سفن من كل نوع، تكشف بخطوطها الرقيقة المركبة على سماء واسعة تسبح فيها الحرارة الممتدة.

في عنان سقوله، يعود إليّ استرداد الساعات الطويلة، معنيا
الدفة (منانيه) على أريكة في طلبه سفينة رمية، تدحرجها
هنا وهناك أمواج الميناء الناعمة، بين أحواض أواني
الزهر، والقناني المنفثة

في مرفأ سقوله المشمس، استنشق شذى التفاح ممزوجا
مرشوشا بالذهب والسكر. وفي ليل سقوله أرى اللألأة المتألقة
للشواطئ الاستوائية (لازورد الشواطئ الاستوائية). وعلى
شواطئ سقوله الغربية أنا أتفسح (أتجول) بالعطور
المختلطة للبرتقال والسمك والزيت وجوز الهند

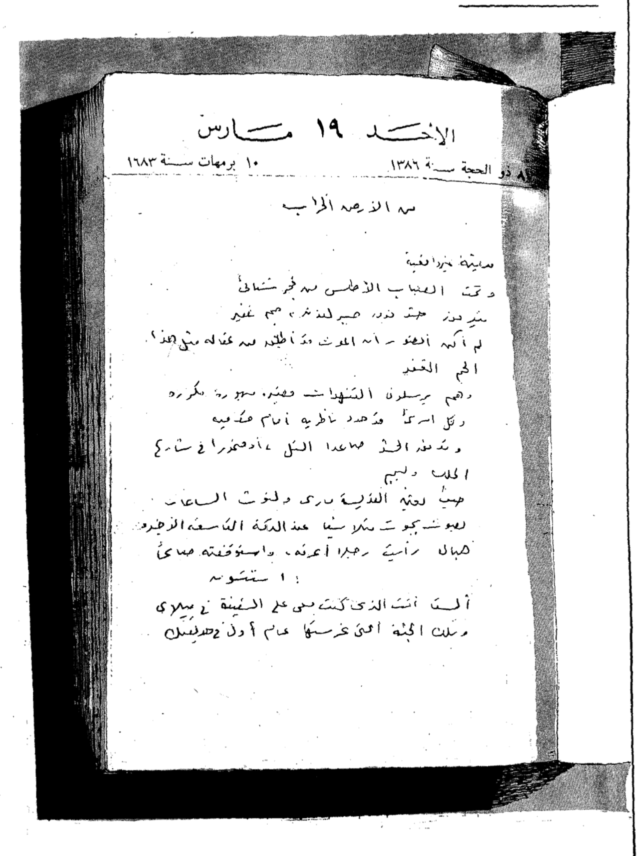
وحيث أعمد، أجرد، هضبته السوداء الجزلة، محنيا
أخذ سقوله الروائح المنفردة بأسناني، كأني أطعم
بالذكريات

لوركا

«أغنيات جديدة»

الأصيل يقول «أنا ظمآن للظل!»
والقمر يقول «أنا ظمآن للنجوم اللامعة»
«والنافورة الرائقة البلورية تبحث عن شفاه
والريح تبحث عن تأوهات
وأنا ظمآن للشذى والضحك، ظمآن لأغان جديدة خالية من الأقمار
والزنابق وخالية من الحب الذابل
أغنية للغد، تهب مياه المستقبل الثرية والهدوء، وتملأ بالأمل
تموجاتها وهناتها
أغنية بارقة لطيفة، غنية بالفكر، بريئة من الأسف والندم،
وبريئة من الأحلام الواهمة
أغنية لا يتخللها الغبار، ولا تملأ حقل بالضحك (كطيران حماميه
ضريرته الفتاة في وجه المجهول»
أغنية تصل إلى روح الأشياء، وروح الرياح، ثم تستقر أخيرا في
فرحة القلب الأبدي.

ت. س. إليوت



الأحد ١٩ مارس

٨ ذو الحجة سنة ١٣٨٦ — ١٠ برمهات سنة ١٦٨٣

من الأرض الخراب

مدينة غير واقعية
وتحت الضباب الأسمر من فجر شتائي
تدفق حشد فوق جسر لندن، جم غفير
لم أكن أحسب أن الموت قد أطاح من قبل بمثل هذا
الجم الغفير
وهم يرسلون التنهدات قصيرة، مبهورة، مكررة
وكل امرئ قد حدد ناظريه أمام قدميه
ويتدفق الحشد صاعدا التل ثم منحدرا في شارع
الملك وليم
حيث كنيسة القديسة ماري ولنوث الساعات
بصوت مكتوم ميتا عند الدقة التاسعة الأخيرة
هناك رأيت رجلا أعرفه، واستوقفته صائحا
: يا ستتسون
ألست أنت الذي كنت معي على السفينة في ميلاي
وتلك الجثة التي غرستها عام أول في حديقتك

خطابات

بسم الله الرحمن الرحيم

الابن والصديق العزيز الأستاذ صلاح عبد الصبور

تحية طيبة وأمنيات مخلصة أن تظل

إغناءً للفن الأصيل، وإرفاداً لعلم الشعر العربي، فإن شعرنا

بخير ما حرب عليه مثل صلاح عبد الصبور، الذي يحلم أحلام

الفارس القديم وطموحات الفارس الصاعد يرجى بها

نبضه مصر الفكرى فى فترة الانقضاض على السباح فيطل اولا

أنت ورفاقك من شباب مصر ورجالها.

وبعد . فهذه يا أخى محاولة أراها جادة من شاب

من أبناء مصر، وأرجو أن ترضيك وتنال موافقتك حتى

تتيح لها الطريق الى القارئ، وهو بحث بعنوان "رامى، حياته

وشعره" للسيد السعيد حامد شوارب المدرس المساعد بدار العلوم

فإنه خرج لهذا البحث عن طريقكم، طريق الأدب والفكر، فقد أسديتم

الى يداً جديدة، أحملها لكم فى البقية الباقية من الأيام

محمد [illegible]

الى أخي "الانسان" صلاح عبد الصبور

ظللت مشغول الوجدان بعد انصرافي من مكتبك، بما اثارته

هذه المقابلة من احاسيس... وانا ارقب اسلوب تعاملك مع هذه "النوعيات"

المتطفلة من البشر، من زوار، وزملاء، ومرؤوسين، واصحاب حاجات.

وفي المساء استقر في نفسي انك تتعامل مع الناس جميعا

بخير ما فيك من سجايا "الانسان"، فيستجيب لك خير ما فيهم. وتتواصل

مع جمال العمل، جمال "الانس" النفسي، والطمأنينة... التي تفيء

على المرء السلام وسكينة النفس، وهما خير ما أوتي الانسان

من متاع الحياة الحقيقي.

وبهذا الاحساس اسديت إليَّ جميلا لا يقدر بثمن، لأنك

رددت إلى الشعور الذي افتقدته طويلا وانا ارى الناس - في معظم

الاحيان - يتعاملون بأسلوب الغاب.

هيبةً. وبقيةً. وبورك فيك وفي ثمرات سعيك المشكور

المخلص

نظمي لوقا

صباح الخميس ١١/٦/١٩٨١

١٠ ش ابن سينا

مصر الجديدة

الأخ الأستاذ عصام بك

خالص التحية

تقبل عذري لتأخري في الرد على رسالتك الرقيقة، فلم يكد يتح لي الوقت للاعتذار للإجابة عن ما تضمنته من استفسارات إلا الآن. وقد سعدت بأعمالك عن سيرة الشعر، وبتوظيفك في تركيبك وبمحاولتك لرد العناصر المسرحية إلى أصولها الشعبية أو التراثية. وأرجو أن أسعد بحضور مناقشتك قريبا، وأكون من مهنئيك

وردا على أسئلتك أرجو أن تتقبل هذه الإجابات

(١) عن التجربة المسرحية

الواقع أنني رأيت في المسرح بغيتي في كثير من كتاباتي النثرية، وهو أن المسرح في جوهره سليل للشعر. والمسرح لا يعبر عن الواقع، ولكنه يعلو به ويتجاوزه. فالشخوص المسرحيون ليسوا أشخاصا عاديين بقاماتهم الفنية وملامحهم السلوكية، ولكنهم أشخاص أكبر حجما وأكثر امتلاء بجوهر الحياة. ولذلك فأنا لا أميل كثيرا إلى المسرح الاجتماعي الواقعي بأبعاده الضيقة وحرفيته الفقيرة. وقد دخلت إلى المسرح عن طريق القراءة والثقافة. بينما يدخل الكاتب الذي ورث المسرح عن طريق المسرح ذاته. وفي صباي لم أشهد تجربة مسرحية إلا في مسرح المدارس وزيارة لبعض الفرق العابرة. ولكني عرفت المسرح عن طريق شكسبير في الإنجليزية وتوفيق الحكيم في العربية. ثم [illegible]

[illegible]

إن المدن والقصور والبلاد تعشق كالنساء، وتستسلم في نشوة العشق
لما نسميه في المصطلح الحديث «عبادة الفرد».

فلا شك.. كان هذا هو الدافع، أما ما بعد ذلك فهو هيكل أقرب إلى
الحدوتة الشعبية. بعناصره من الوجدان الشعبي دون تمييز. أما اسمي
السندباد والترزي فهما أسماء من ألف ليلة. فالسندباد كرمز للسندباد
والترزي هو الترزي في الحواديت الشعبية. وهي مزيج من المرح والعذاب
والحكمة، وقد يكون هو الرواية المنفذة لإرادة التاريخ.

أما المواجد الصوفية، فلعلك ترى كثيرا لها في تعذيب النفس الذي يمارسه
الشيعة لوما لأنفسهم على هجران الحسين في محنته وتسليمه لجلاديه. وهو أيضا
ما يمارس في العلاج النفسي. وأظن أن في «ألف ليلة وليلة» مشهدا
يجلس فيه بعض الأشخاص ويشرعون في البكاء كل ليلة ندما على خطأ كانوا
ارتكبوه. وأرجو أن تعود إلى ألف ليلة، فقد خانتني ذاكرتي في هذا الصدد، وإن
كانت ظلال ما قرأته تؤكد لي وجود هذا المشهد.

أما من «تريد أن تموت المدن».. فلعل والدك السوسية أقدم من أن [illegible] أشرحها
لك. ولكن مصادرها التراثية كثيرة. منها ما تنضح بالإشارة إليه. أما
عن العالم السفلي، فيمكن أن تقرأ أسطورة جلجامش، فقد كانت هي الأثر
الفني القريب مني حين كنت أكتب هذه المسرحية.

لعل ذلك المترجمات الإغريقية. والتشابه بين ذلك تراه في المسرحيين الكبار، ولكنها
في الواقع تنبع كلها من وجهة نظر محددة. وهي أن المسرح سليل الشعر (لا الرواية)
ولعلك تعلم أن هذه هي أصوله التاريخية وأن الرواية أكثر حداثة من المسرح. ولذلك
فإني أعد (الحكاية) في المسرح أبسط مكوناته وأقلها إثارة للاهتمام، وما يعنيني فيه

هو التناول وما دام النفاذ إلى جوهر الوجود الإنساني أو أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة.

وقد وقفت المسرح بعد أعوام من تجربة الكتابة الشعرية. ولم أقدم عليه إلا حين وجدت التعبير الشعري الغنائي يضيق عن استيعاب الأصوات المتعددة المتباينة التي تتكلم في الحياة الإنسانية، وكان مسرحي طرحا معاصرا لمشكلات أحياها وعاناها جيلي. وأعذرني عن عدم الإطالة، فأنا أقتر الناس حديثا عن نفسي.

ج) النصوص الشعبية

تكون النصوص الشعبية جزءا من ذاكرتي الحية. ويحاول الشاعر كما أن يستخلص من الحكاية أو الخاطرة أو النادرة الشعبية معادلا شخصيا، وأن يدمجها في كيانه الوجداني والانفعالي والفكري. ويحاول المسرحي أن يجعل من هذه الحكاية الشعبية مكونا من مكونات فنه. وهو بذلك يكسب لفنه عمقا جديدا خالدا، بلجوئه إلى إثارة هذه الخاطرة أو الحكاية في وجدان متلقيه.

وأود أن أشير إلى ما يلي: قصيدة "الأميرة تنتظر"

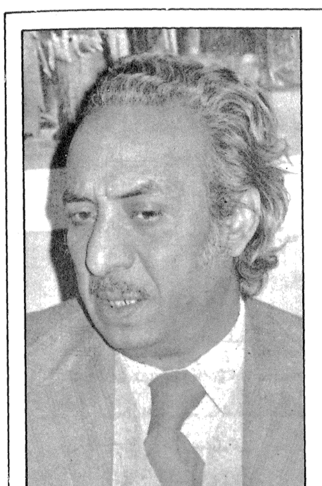
كانت الأميرة تنتظر ردا فنيا على موقف حميم، فهي تدعو إلى عدم [illegible] غفران الحدث لمذليه ومضطهديه حتى ولو حاولوا اصطناع الندم وطلب المغفرة. ولعلها ولعله تذكر موقفا سياسيا معينا من تاريخ مصر، حين وقتها، فأنت ترى أن تعليقاتك قصيرة جدا، ولكنها رغم ذلك،

وأنا أشكرك جدا الشكر. والحمد لله من سعادتي بخطابك الذي وصلني بالوطن وصلا رقيقا.

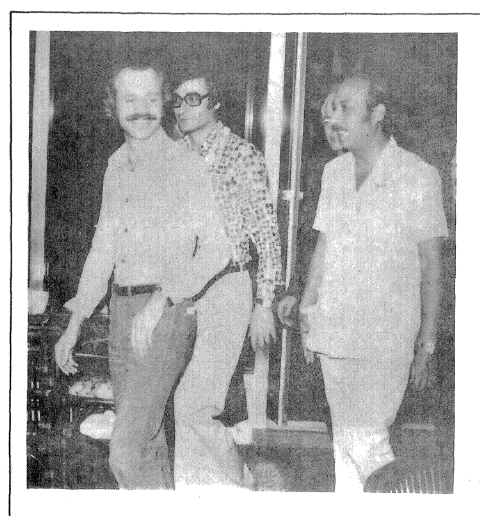
وتقبل أصدق اعتذاري وتقديري

صلاح عبد الصبور

□ صور







مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش .

في الجبهة بعد ٦ أكتوبر ١٩٧٣ .





مع الشاعر السوفييتي أيوجين إيفتيشنكو .

في مهرجان الشاعر الهندي أمير خسرو .





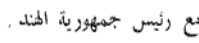
مع الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى .

مع د . سهيل إدريس .



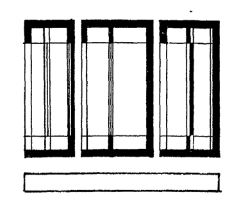


مع السيدة انديرا غاندى .



مع رئيس جمهورية الهند .





صلاح عبد الصبور

ببليوجرافيا

□ حمدي السكوت ، مارسدن جونز

لم نكن نتوقع أن القدر سيفرض نشر « بيبلوجرافيا » الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل الموعد الذى حددناه لها بسنين طويلة ، فنحن حتى الآن لا نزال منصرفين إلى جيل طه حسين والعقاد والمازنى وزملائهم ، وكان فى تقديرنا أننا لن نصل إلى جيل المرحوم صلاح قبل أن نفرغ من جيلين آخرين يفصلان جيل طه حسين عن جيل صلاح عبد الصبور . ومن ثم فإن المادة التى تجمعت لدينا للشاعر الكبير وعنه ليست ـ فى رأينا ـ كاملة ولا مستوعبة . كما أن الوقت الذى أتيح لنا لمراجعتها لم يكن كافيا ولا مواتيا ، ومن ثم فنحن نعتذر للقارئ سلفا عن أى خطأ أو قصور قد يلاحظه أثناء تفحصه للصفحات المقبلة ، ونرجو منه ـ كدأبنا دائما ـ أن يتفضل بتنبيهنا إلى كل ما يرى أنه قد يصلح خطأ أو يدفع قصورا أو يحقق الدقة ، حتى نتوخى ذلك حين تطبع هذه « البيبلوجرافيا » فى صورتها النهائية فى الكتاب الذى نزمع إصداره عن صلاح عبد الصبور فى سلسلة « أعلام الأدب المعاصر » قريبا .

ومع ذلك فقد كان من حسن حظ هذه الدراسة أنها أتاحت لنا ـ والفضل فى ذلك راجع إلى أسرة تحرير « فصول » ـ أن نطلع على ما تركه الشاعر الكبير بخط يده من قوائم ببعض ما نشر ـ وما لم ينشر ـ من مقالاته ، وببعض ما نشر عنه أو أجرى معه من أحاديث صحفية . وعلى الرغم من أن هذه القوائم لا تشكل سوى نحو عشرة فى المائة فقط مما كان قد تجمع لدينا ، إلا أننا قد أفدنا منها فائدة كبرى فى استكمال ما كان ينقص بعض قوائمنا نحن ، وبخاصة ما كان ينشر للأستاذ صلاح أو عنه فى دوريات عربية ـ وأحيانا إيرانية ـ مما لم نكن قد استطعنا الحصول عليه . ومن الطريف أننا وجدنا أن الأستاذ صلاح ـ شأنه فى ذلك شأن معظم الأدباء ـ كان يعتمد فى الكثير من الأحيان على الذاكرة وحدها فيما يبدو ، ومن ثم فقد جاءت تواريخ نشر بعض المواد فى قائمته هو ، مخالفة لنظائرها فى قوائمنا نحن ، وهو ما حتم الرجوع مرة ثانية إلى الصحف والمجلات المعنية ، لكى نطمئن إلى صحة ما أثبتنا من تواريخ .

أما المنهج الذى اتبعناه هنا ، وهو نفس المنهج الذى نتبعه فى سلسلة « أعلام الأدب المعاصر » فيقوم على تقسيم المادة المجموعة إلى قسمين رئيسيين ، يعرض أولها أعمال الشاعر الكبير ، من دواوين ومسرحيات وقصائد فى دوريات ، وقصص قصيرة وكتب ومقالات ولقاءات صحفية ، ويعرض القسم الثانى لما نشر عنه من دراسات فى اللغة العربية وفى غيرها من اللغات . وسيرى القارئ أننا قد أضفنا هنا قسما ثالثا يعود الفضل فى إضافته إلى أسرة المرحوم صلاح وإلى أسرة فصول ، وهو ما تركه المرحوم صلاح من مواد لم تنشر بعد . وهذا القسم ـ على صغره كما هو المتوقع ـ له أهميته التى لا تخفى .

وسيرى القارئ أيضا أننا قد راعينا أن نشفع كل « ديوان » مثلا بذكر تواريخ ما سبق نشره فى الصحف والمجلات من قصائده . وسيتضح ـ نتيجة لذلك ـ أن بعض قصائد « تأملات فى زمن جريح » المنشور فى سنة ١٩٧٠ مثلا تتزامن مع بعض قصائد « الناس فى بلادى » المنشور فى سنة ١٩٥٧ .

كما أننا توخينا ـ كما نفعل دائما ـ أن نشفع الدواوين أو الكتب الكاملة ، بالقصائد المفردة (أو الفصول) التى سبق نشرها فى الدوريات ، وهنا تذكر العناوين وأماكن النشر وتواريخه ، ثم ينص على أن هذه القصيدة قد أعيد نشرها فى ديوان كذا ، وسيلاحظ القارئ أن معظم قصائد ديوان « الإبحار فى الذاكرة » لم تنشر مسبقا فى الصحف أو المجلات . وكل هذه أمور من شأنها أن تعين على البحث العلمى الجاد أو تحفز إليه .

وبعد ، فنظن أن قد حان لنا أن نخلى الآن بين القارئ وبين البيبلوجرافيا .

أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

(أ) دواوين شعرية

* الناس فى بلادى ؛

بيروت ، ١٩٥٧

نشرت معظم قصائد الديوان أولا فى دوريات :

الثقافة ٥ / ١ / ١٩٥٣ ،

الآداب ١٠ / ١٩٥٣ و ٢ / ١٩٥٤
و ٥ / ١٩٥٤ و ١و٣ / ١٩٥٥
و ٥ / ١٩٥٥ و ٢ / ١٩٥٦
و ٣ / ١٩٥٦ و ٤ / ١٩٥٦
و ٦ / ١٩٥٦ و ٢ / ١٩٥٧

المصرى ٩ / ٣ / ١٩٥٤ و ٢٨ / ٣ / ١٩٥٤

الرسالة الجديدة ٦ / ١٩٥٦ ، ٧ / ١٩٥٦

الشعب ، ٢٧ / ٦ / ١٩٥٦
و ٢٦ / ٧ / ١٩٥٦
و ٢ / ١ / ١٩٥٧

صباح الخير ، ٢٢ / ١١ / ١٩٥٦

المساء ، ٢ / ١ / ١٩٥٧

* أقول لكم ؛

بيروت ، ١٩٦١

نشرت بعض قصائد الديوان فى دوريات :

صباح الخير ، ٤ / ٤ / ١٩٥٧
و ٢٥ / ٧ / ١٩٥٧

الآداب ، ١٠ / ١٩٥٧ و ١١ / ١٩٥٧
و ٤ / ١٩٥٨ و ٥ / ١٩٥٨
و ٧ / ١٩٥٨

---

* كما سيلاحظ القارئ المتمعن أن هناك نحو أكثر من عشر قصائد للشاعر الراحل لم يضمها ديوان حتى الآن .

الشعب ، ١٨ / ١١ / ١٩٥٧

الشهر ، ٧ / ١٩٥٨ و ٨ / ١٩٥٨
و ٢ / ١٩٦١

* أحلام الفارس القديم

بيروت ، ١٩٦٤

نشرت بعض قصائد الديوان فى دوريات :

الآداب فى ٥ / ١٩٦٢ ، ٧ / ١٩٦٢
و ٢ / ١٩٦٥

أخبار اليوم فى ٢٩ / ٩ / ١٩٦٢

الأهرام فى ٢٨ / ٦ / ١٩٦٣ و ٥ / ٧ / ١٩٦٣
و ٢٦ / ٧ /١٩٦٣ و ٢٣ / ٨ / ١٩٦٣
و ٢١ / ٢ / ١٩٦٤ و ٢٧ / ٣ / ١٩٦٤

روز اليوسف فى ٣ / ٩ / ١٩٦٣

* تأملات فى زمن جريح

بيروت ، ١٩٧٠

نشرت بعض قصائد الديوان فى دوريات :

الآداب ، ١١ / ١٩٥٤ ٦ / ١٩٥٦
١ / ١٩٦٨

الأهرام ، ٢٦ / ٣ / ١٩٦٥ و ٢٧ / ٨ / ١٩٦٥
١٥ / ١٠ / ١٩٦٥ و ٢٤ / ٦ / ١٩٦٦

صباح الخير ، ١٩ / ١١ / ١٩٧٠

* رحلة فى الليل

بيروت ، ١٩٧٠

وهو يضم قصائد نشر معظمها فى «الناس فى بلادى» ، وبعضها فى «أحلام الفارس القديم» ، وبعضها فى «أقول لكم» ، وبعضها فى «تأملات فى زمن جريح»

* شجر الليل

بيروت ، ١٩٧٢

سبق نشر قصيدتين منه فى الهلال فى ٣ / ١٩٧١ و المجلة فى ١٠ / ١٩٧١

* الإبحار فى الذاكرة

القاهرة ، ١٩٧٩

سبق نشر قصيدة واحدة منه فى الموقف العربى فى ١٢ / ١ / ١٩٧٩

* ملك الخيانة

«تمثيلية إذاعية» القاهرة ١٩٦٠ .

(ب)شعر ظهر فى دوريات :

حياتى وعود	الثقافة	١٩٥٢/١٢/١
انعتاق	الثقافة	١٩٥٢/١٢/١٥
أبى	الثقافة	١٩٥٣/١/٥
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
الحزن	الآداب	١٩٥٣/١٠
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
هجم التتار	الآداب	١٩٥٤/٢
	والمصرى	١٩٥٤/٣/١٩
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
الملك لك	المصرى	١٩٥٤/٣/٢٨
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
عيد الميلاد ١٩٥٤	الآداب	١٩٥٤/٥
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
عودة ذى الوجه الكئيب	الآداب	١٩٥٤/٦
طفل	الآداب	١٩٥٤/١١
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
الناس فى بلادى	الآداب	١٩٥٥/١
(أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)		
أغنية حب	الآداب	١٩٥٥/٣
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
رحلة فى الليل	الآداب	١٩٥٥/٥
(أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)		
رسالة إلى صديقة	الآداب	١٩٥٦/٢
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		

لحن (أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)	الآداب	١٩٥٦/٣
أغنية ولاء (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الآداب	١٩٥٦/٤
يا نجمى الأوحد (أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)	الآداب	١٩٥٦/٦
أناشيد غرام (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الرسالة الجديدة	١٩٥٦/٦
نام فى سلام (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الآداب	١٩٥٦/٦
مرتفع أبدا (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الشعب	١٩٥٦/٦/٢٧
شنق زهران (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	الرسالة الجديدة	١٩٥٦/٧
السلام (أعيد نشرها فى ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل»)	الشعب	١٩٥٦/٧/٢٦
سأقتلك (أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)	صباح الخير	١٩٥٦/١١/٢٢
إلى جندى غاصب	الآداب	١٩٥٧/١
الشهيد	المساء	١٩٥٧/١/٢
	والآداب	١٩٥٧/٢
(أعيد نشرها فى ديوان «الناس فى بلادى»)		
أحبك (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	صباح الخير	١٩٥٧/٤/٤
هل كان حبا (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	صباح الخير	١٩٥٧/٧/٢٥
أغنية خضراء (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	الآداب	١٩٥٧/١٠
الألفاظ (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	الآداب	١٩٥٧/١١
موت فلاح (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	الشعب	١٩٥٧/١١/١٨
عذاب الخريف	الآداب	١٩٥٨/١
الحب (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	الآداب	١٩٥٨/٤
كلمات لا تعرف السعادة (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	الآداب	١٩٥٨/٥
قالت (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	الشهر	١٩٥٨/٧
الشئ الحزين (أعيد نشرها فى ديوان «أقول لكم»)	الشهر	١٩٥٨/٨
الظل .. والصليب (أعيد نشرها فى ديوانى «أقول لكم» و «رحلة فى الليل»)	الآداب	١٩٦١/٢
أحزان المساء	المجلة	١٩٦١/٣
الطفل العائد	الكاتب	١٩٦١/٤
مذكرات الملك عجيب بن الخصيب (أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل.»)	الآداب	١٩٦٢/٥
مذكرات الصوفى بشر الحافى (أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل»)	الآداب	١٩٦٢/٧

العنوان	المكان	التاريخ
أغنية لليل	أخبار اليوم	١٩٦٢/٩/٢٩
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
أغنية للقاهرة	الأهرام	١٩٦٣/٦/٢٨
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
أغنية من فيينا	الأهرام	١٩٦٣/٧/٥
	الآداب	١٩٦٥/٢
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة فى الليل»)		
أغنية للشتاء	الأهرام	١٩٦٣/٧/٢٦
(أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل»)		
الحب فى هذا الزمان	الأهرام	١٩٦٣/٨/٢٣
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
أغلى من العيون	روز اليوسف	١٩٦٣/٩/٣
(أعيد نشرها فى ديوان «أحلام الفارس القديم»)		
البراءة	الأهرام	١٩٦٣/١٠/١٨
أغنية إلى الله	الأهرام	١٩٦٤/٢/٢١
(أعيد نشرها فى ديوانى «أحلام الفارس القديم» و «رحلة فى الليل»)		
بودلير.. لوركا	الأهرام	١٩٦٤/٣/٢٧
(أعيد نشرهما فى «أحلام الفارس القديم»)		
الوطن والقائد	الأهرام	١٩٦٥/٣/١٥
مرثيتان : مرثية رجل تافه ومرثية رجل عظيم	الأهرام	١٩٦٥/٣/٢٦
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
مذكرات رجل مجهول	الأهرام	١٩٦٥/٨/٢٧
(أعيد نشرها فى ديوانى «تأملات فى زمن جريح» و «رحلة فى الليل»)		
زيارة الموتى	الأهرام	١٩٦٥/١٠/١٥
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
انتظار الليل والنهار	الأهرام	١٩٦٦/٦/٢٤
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
المرآة والضمير	الأهرام	١٩٦٦/٩/٣٠
الضحك	الأهرام	١٩٦٧/٤/١٤
مختارات من شعر صلاح عبد الصبور	الهلال	١٩٦٧/١١
رؤيا	الآداب	١٩٦٨/١
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
أشعارهم عن الربيع	الكواكب	١٩٦٩/٩/٢٠
انه قمرى .. يا أصدقاء	الإذاعة	١٩٦٩/١٠/٤
الحلم والأغنية (مرثية لعبد الناصر)	صباح الخير	١٩٧٠/١١/١٩
(أعيد نشرها فى ديوان «تأملات فى زمن جريح»)		
مرثية صديق كان يضحك كثيرا	الهلال	١٩٧١/٣/١
(أعيد نشرها فى ديوان «شجر الليل»)		
أربع أصوات ليليه للمدينة المتألمة	المجلة	١٩٧١/١٠
(أعيد نشرها فى «شجر الليل»)		
الشعر والرماد	الموقف العربى	١٩٧٩/١/١٢
(أعيد نشرها فى ديوان «الإبحار فى الذاكرة»)		
عندما أوغل السندباد وعاد	العربى	١٩٧٩/١٠

(جـ) مسرحيات شعرية :

مأساة الحلاج	(الطبعة الأولى) القاهرة ١٩٦٤	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٥	نشر الفصلان الأول والثانى فى الآداب ١٢ / ١٩٦٥ ، ١ / ١٩٦٦ شهريا

العنوان			
مسافر ليل	من فصل واحد	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٩	نشرت المسرحية فى مجلة المسرح فى ٧ / ١٩٦٩ ، ٨ / ١٩٦٩ شهريا
الأميرة تنتظر	من فصل واحد	بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية فى مجلة المسرح فى ١٠ / ١٩٦٩ ، ١١ / ١٩٦٩ شهريا
ليلى والمجنون	القاهرة ١٩٧٠	(الطبعة الثانية دار العودة بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية فى مجلة المسرح فى ٢ / ١٩٧٠
بعد أن يموت الملك	بيروت ١٩٧٣		

(هـ) أعمال مترجمة

سيد البنائين لهنريك إبسن	القاهرة ١٩٥٧	
حفل كوكتيل لاليوت	القاهرة ١٩٦٤	
يرما للوركا وقصائد من شعره	القاهرة ١٩٦٧	تأليف فيديريكو جارسيا ترجمة : صلاح عبد الصبور ووحيد النقاش

(د) كـــــــتب

أفكار قومية	القاهرة ١٩٦٠		
أصوات العصر (دراسات نقدية)	القاهرة ١٩٦٠		ظهرت بعض فصول من الكتاب فى دوريات صباح الخير ٢٦ / ٧ / ١٩٥٦ و٢٣ / ٨ / ١٩٥٦ و١٩ / ٢ / ١٩٥٩ و١٦ / ٤ / ١٩٥٩ و١٤ / ٥ / ١٩٥٩ و٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
		روز اليوسف	
ماذا يبقى منهم للتاريخ	القاهرة ١٩٦١ (الطبعة الثانية) ١٩٦٦		نشرت كل فصول الكتاب فى روزا ليوسف من ٢٤ / ٤ / ١٩٦١ إلى ٩ / ١٠ / ١٩٦١ أسبوعيا
حتى نقهر الموت	بيروت ١٩٦٦		
قراءة جديدة لشعرنا القديم	القاهرة ١٩٦٨		
حياتى فى الشعر	بيروت ١٩٦٩		
وتبقى الكلمة	بيروت ١٩٧٠		
رحلة على الورق	القاهرة ١٩٧١		
مدينة العشق والحكمة	القاهرة ١٩٧٢		
قصة الضمير المصرى الحديث	القاهرة ١٩٧٢		
النساء حين يتحطمن	القاهرة ١٩٧٦		
كتابة على وجه الريح	القاهرة ١٩٨٠		

(و) تحقيق ودراسة

على محمود طه . دراسة واختيار	بيروت ١٩٦٩

(ز) أعمال مشتركة :

مقدمة ديوان الآلهة والبشر	القاهرة ١٩٥٧	مقدمة لإبراهيم حمادة
فى مهرجان أبى تمام	القاهرة ١٩٦١	بالإشتراك مع صالح جودت . يوسف السباعى
ديوان «موعد الثأر»	القاهرة ١٩٦٧	بالاشتراك مع على الجندى . صالح جودت . أحمد هيكل . لورا الأسيوطى
«مصر أكتوبر»	القاهرة ١٩٧٤	بالإشتراك مع حافظ غانم واخرين

(ح) أعمال مترجمة ظهرت فى دوريات :

لويز	الثقافة	٢٢ / ١٢ / ١٩٥٢	لسومرست موم
من أجل ولدى	صباح الخير	١٦ / ٨ / ١٩٥٦	لجون إرفين
بزوغ القمر	صباح الخير	٢٢ / ١١ / ١٩٥٦	
ذوبان الجليد	صباح الخير	١٣ / ٦ / ١٩٥٧ ٢٠ / ٦ / ١٩٥٧ ، ٢٧ / ٦ / ١٩٥٧ ، ٤ / ٧ / ١٩٥٧	لإيليا إهرنبورج
جريتا	صباح الخير	١٤ / ٧ / ١٩٥٧ ٢١ / ١١ / ١٩٥٧ . ٢٨ / ١١ / ١٩٥٧ . ٥ / ١٢ / ١٩٥٧	لأرسكين كالدويل
«الجلد» ـ رواية مترجمة	صباح الخير	من ١٢ / ٩ / ١٩٥٧ إلى ٢٦ / ٩ / ١٩٥٧	لمالبارته (بانتظام أسبوعيا)
«شئ كالأحلام» ـ مسرحية من فصل واحد	صباح الخير	١٠ / ٤ / ١٩٥٨	ج . أ . فرجسون
الخوف من الرجل	صباح الخير	١٤ / ٨ / ١٩٥٨	للوركا

(ط) قصص قصيرة ظهرت فى دوريات :

قصة رجل مجهول	الثقافة	٨ / ١٢ / ١٩٥٢
الشمعة	الثقافة	٢٩ / ١٢ / ١٩٥٢
فدان لله	صباح الخير	١٨ / ١٢ / ١٩٥٨

(ى) مقالات ودراسات :

عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤	الآداب	٥ / ١٩٥٤
شوان لاى يقول : أنا ملحد ولكنى أحترم الأديان .	روز اليوسف	٩ / ٥ / ١٩٥٥
حول الشعر المصرى الحديث	الآداب	٨ / ١٩٥٥
حول الشعر الحديث	الآداب	١٠ / ١٩٥٥

إتجاهات فى الرواية ـ تأليف ستيفن سبيندر	الأدب	٣ / ١٩٥٦
سونيته قاهرية	الأدب	٣ / ١٩٥٦
هاملت والأفواه المصرية	الأدب	٤ / ١٩٥٦
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٤ / ١٩٥٦
نقد ديوان «لن نخون فلسطين»	روز اليوسف	٩ / ٤ / ١٩٥٦
أرشح عزيز أباظة لجائزة المتحف	الأخبار	٤ / ٥ / ١٩٥٦
شاعر الريف والطبيعة والمستضعفين	روز اليوسف	١١ / ٦ / ١٩٥٦
نحن واللغة ـ بالاشتراك مع فوزى العنتيل رد على طه حسين	الشعب	١٤ / ٦ / ١٩٥٦
الوجودية (أعيد نشرها فى صباح الخير ١٦ / ٥ / ١٩٥٧)	الشعب	٢٨ / ٦ / ١٩٥٦
واحد من كل عشرة	صباح الخير	١٢ / ٧ / ١٩٥٦
شاعر عظيم قتله النقاد ـ فلاديمير ما ياكوفسكى (أعيد نشرها فى «أصوات العصر» ١٩٥٨)	صباح الخير	٢٦ / ٧ / ١٩٥٦
صناعة الرأى العام	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٦
لوركا شاعر الأندلس الشهيد	صباح الخير	١٦ / ٨ / ١٩٥٦
هذا الرجل ليس قديسا «ألبرت شفايتزر» (أعيد نشرها فى «أصوات العصر» ١٩٥٨	صباح الخير	٢٣ / ٨ / ١٩٥٦
نبى من أمريكا (ويتمان)	صباح الخير	٦ / ٩ / ١٩٥٦
الشعب يتقدم المفكرين	صباح الخير	٢٠ / ٩ / ١٩٥٦
يسقط الخوف	صباح الخير	٢٧ / ٩ / ١٩٥٦
الفن للحياة .. المجلس الأعلى للأداب	روز اليوسف	٨ / ١٠ / ١٩٥٦
قلب بدون شك	صباح الخير	٢٥ / ١٠ / ١٩٥٦
مصر هزمت التتار من قبل	صباح الخير	١٥ / ١١ / ١٩٥٦
العشيقان يضعن سياسة فرنسا	صباح الخير	٢٩ / ١١ / ١٩٥٦
سنية .. وزبيدة .. بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ	صباح الخير	٦ / ١٢ / ١٩٥٦
شحاتة أفندى .. «شهيد الغرام» يوسف إدريس	صباح الخير	٢٠ / ١٢ / ١٩٥٦
من كفاح الشعوب ـ تطور الثورة المصرية ـ على عبد الرازق والإسلام وأصول الحكم	المساء	٢٧ / ١٢ / ١٩٥٦
الفولكلور	صباح الخير	١٧ / ١ / ١٩٥٧
الإنسان والجسد والحب	صباح الخير	٢٤ / ١ / ١٩٥٧
الفن الشعبى	صباح الخير	٢٤ / ١ / ١٩٥٧
التراجيدية	صباح الخير	١٤ / ٢ / ١٩٥٧
الباليه اخترعته ملكة أرادت أن تستأثر بالعرش	صباح الخير	٢١ / ٢ / ١٩٥٧
أوديب	صباح الخير	٦ / ٣ / ١٩٥٧
مطلوب أسس إنسانية للقومية العربية	صباح الخير	١٤ / ٣ / ١٩٥٧
الأدب الكلاسيكى ـ	صباح الخير	١٤ / ٣ / ١٩٥٧
الأدب الهاتف	صباح الخير	٤ / ٤ / ١٩٥٧
كلاسيكى	صباح الخير	٤ / ٤ / ١٩٥٧
الأركسترا	صباح الخير	١١ / ٤ / ١٩٥٧
مع ميشيل عفلق : القومية والاشتراكية	صباح الخير	١١ / ٤ / ١٩٥٧
الدولة العربية الموحدة	صباح الخير	١٨ / ٤ / ١٩٥٧
فى بلادى وكل البلاد	آخر ساعة	٢٤ / ٤ / ١٩٥٧
المونولوج الداخلى	صباح الخير	٢ / ٥ / ١٩٥٧
أى غد ينتظر العرب	صباح الخير	٢ / ٥ / ١٩٥٧
أول حب لعبد الحليم	صباح الخير	٩ / ٥ / ١٩٥٧
الذاتية والموضوعية	صباح الخير	٩ / ٥ / ١٩٥٧
الفتاة الأولى فى حياة عبد الحليم تكتب إلى صباح الخير	صباح الخير	٢٣ / ٥ / ١٩٥٧
الميتافيزيقيا	صباح الخير	٢٣ / ٥ / ١٩٥٧
الأوبرا	صباح الخير	٣٠ / ٥ / ١٩٥٧
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٦ / ١٩٥٧

الوقوع فى الحب	صباح الخير	٦ / ٦ / ١٩٥٧
الفلسفة	صباح الخير	٦ / ٦ / ١٩٥٧
الديكور المسرحى	صباح الخير	١٣ / ٦ / ١٩٥٧
حقيقة هوارد فاست	صباح الخير	١٣ / ٦ / ١٩٥٧
منتهى الحب	صباح الخير	٢٠ / ٦ / ١٩٥٧
هذا العصر المجنون	روز اليوسف	٢٤ / ٦ / ١٩٥٧
كاتب فرنسى يتحدث عن الجزائر ـ يا زوجتى إنى احتقر نفسى	صباح الخير	١١ / ٧ / ١٩٥٧
الفارس الحزين «دون كيشوت»	صباح الخير	١١ / ٧ / ١٩٥٧
شاعر رقيق من الصحراء «نزار قبانى»	صباح الخير	١٨ / ٧ / ١٩٥٧
وجه جديد من أفريقيا ـ مصر يجب أن تذهب إلى هذا المؤتمر	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٧
البعبع الأحمر فى البرنامج الثانى	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٧
ثورة فى السياسة المصرية	صباح الخير	٩ / ٨ / ١٩٥٧
الدعاية ظلمت مديرية التحرير	روز اليوسف	١٩ / ٨ / ١٩٥٧
توفيق الحكيم فى قفص	صباح الخير	٢٢ / ٨ / ١٩٥٧
الاشتراكيون الإنجليز يبحثون عن نظرية	صباح الخير	١٢ / ٩ / ١٩٥٧
استعراض العنف	صباح الخير	١٩ / ٩ / ١٩٥٧
الأمير الحقيقى والأمير المزيف	صباح الخير	٢٦ / ٩ / ١٩٥٧
المرأة وحرية الرجل	صباح الخير	٣ / ١٠ / ١٩٥٧
الحب عند لجنة الأغانى	صباح الخير	١٠ / ١٠ / ١٩٥٧
لجنة القراءة تقرر شطب على باكثير	صباح الخير	١٧ / ١٠ / ١٩٥٧
الفنانون سفراء مصر	صباح الخير	٢٤ / ١٠ / ١٩٥٧
أزمة فى أغانينا	روز اليوسف	٢٨ / ١٠ / ١٩٥٧
لا أنار ـ القصة والفيلم	صباح الخير	٧ / ١١ / ١٩٥٧
الإذاعة والأصوات الرديئة	صباح الخير	١٤ / ١١ / ١٩٥٧
الحياة ليست عبثا	صباح الخير	١٤ / ١١ / ١٩٥٧
طفل اسمه الحب	صباح الخير	٢١ / ١١ / ١٩٥٧
نجاح سقوط فرعون	صباح الخير	٢١ / ١١ / ١٩٥٧
فى معبد الإنسان	صباح الخير	٥ / ١٢ / ١٩٥٧
عبد الوهاب والفولكلور	صباح الخير	١٩ / ١٢ / ١٩٥٧
الشعر الحديث بين الظرفاء والأدعياء	صباح الخير	٢٦ / ١٢ / ١٩٥٧
الإيمان الجديد	الشهر	١ / ١٩٥٨
أزمة الشعر الحديث	المجلة	١ / ١٩٥٨
أتمنى أن اقرأ لهؤلاء	صباح الخير	٢ / ١ / ١٩٥٨
الطريق إلى الحب	صباح الخير	٩ / ١ / ١٩٥٨
السينما فى العام الجديد	صباح الخير	٩ / ١ / ١٩٥٨
ليالى الهرم	صباح الخير	٩ / ١ / ١٩٥٨
الصفقة لتوفيق الحكيم ـ درس لكتابنا الشبان	صباح الخير	١٦ / ١ / ١٩٥٨
العناصر الثلاثة للإيديولوجية العربية ، كيف تصبح أديبا رسميا فى سن الخمسين	صباح الخير	٢٣ / ١ / ١٩٥٨
من أجل وحدتنا العربية .. واجب المفكر... وواجب المواطن	صباح الخير	٦ / ٢ / ١٩٥٨
شعراء وكتاب من سوريا	صباح الخير	٦ / ٢ / ١٩٥٨
مسرحية ناجحة ولكن (الناس اللى فوق)	صباح الخير	٢٧ / ٢ / ١٩٥٨
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٣ / ١٩٥٨
لغة العروبة	صباح الخير	٦ / ٣ / ١٩٥٨
الحرية والتخطيط فى جمهوريتنا العربية	صباح الخير	١٣ / ٣ / ١٩٥٨
كتاب الخيال الرومانسى للسير موريس باورا	الشهر	٤ / ١٩٥٨
الفنون الشعبية المختلفة ، هل تتعارض مع القومية العربية الواحدة	صباح الخير	٣ / ٤ / ١٩٥٨
زوبعة فى كتاب . كتاب «اللامنتمى» لشاب إنجليزى اسمه كولن ولسون	صباح الخير	٣ / ٤ / ١٩٥٨
اعترفوا لى	صباح الخير	١٠ / ٤ / ١٩٥٨
الفلاح والأرض	صباح الخير	١٧ / ٤ / ١٩٥٨
فيلسوف على رأس مظاهرة	صباح الخير	٢٤ / ٤ / ١٩٥٨

أعجبنى معبود الجماهير	صباح الخير	٢٤ / ٤ / ١٩٥٨
عام .. من عمر الفكر	صباح الخير	١ / ٥ / ١٩٥٨
أزمة الشعر الحديث	المجلة	٥ / ١٩٥٨
الإيمان الجديد	الشهر	٥ / ١٩٥٨
مرض الفرانكوفيليا ، فى نهاية الموسم المسرحى	صباح الخير	٨ / ٥ / ١٩٥٨
شكسبير لم يكن يعلم	صباح الخير	٨ / ٥ / ١٩٥٨
الضحك على الهواء	صباح الخير	١٥ / ٥ / ١٩٥٨
حب بالعافية	صباح الخير	٢٢ / ٥ / ١٩٥٨
امبراطورية ناصر الإفريقية وقصص أخرى	صباح الخير	٢٩ / ٥ / ١٩٥٨
أريد زوجا لا بنى	صباح الخير	٥ / ٦ / ١٩٥٨
هل هناك مكارثية جديدة ؟	روز اليوسف	٢٣ / ٦ / ١٩٥٨
كلام أليف عن مذاهب غريبة	صباح الخير	٢٦ / ٦ / ١٩٥٨
أخلاق .. العظماء ..	صباح الخير	١٠ / ٧ / ١٩٥٨
أصحاب الفضيلة الدكاترة	صباح الخير	١٧ / ٧ / ١٩٥٨
الكلمات التى صنعت ثورة	صباح الخير	٣١ / ٧ / ١٩٥٨
المجهودات الرائعة لمجلس الفنون والآداب ـ الناشر المنشار	صباح الخير	٧ / ٨ / ١٩٥٨
سلامة موسى قال لى ولكم	صباح الخير	١٤ / ٨ / ١٩٥٨
الأدب المثلج	صباح الخير	٤ / ٩ / ١٩٥٨
حكايات من بغداد	روز اليوسف	١٣ / ١٠ / ١٩٥٨
الشارع فى بغداد	صباح الخير	١٦ / ١٠ / ١٩٥٨
كيف فهم شوقى الوطنية ؟	روز اليوسف	٢٠ / ١٠ / ١٩٥٨
خطة الاستعمار وخطة اليسار	روز اليوسف	٢٧ / ١٠ / ١٩٥٨
مرحبا أيتها الأحزان	روز اليوسف	٢٧ / ١٠ / ١٩٥٨
صعيدى من باريس «رفاعة الطهطاوى»	صباح الخير	٢٠ / ١١ / ١٩٥٨
الجاسوسة التى صنعت ملكا	روز اليوسف	٢٤ / ١١ / ١٩٥٨
ميلاد الإنسان الثمرة	صباح الخير	٢٧ / ١١ / ١٩٥٨
الشعر الروسى ومايكوفسكى	الشهر	١٢ / ١٩٥٨ ، ٢ / ١٩٥٩
أرفعوا أيديكم عن توفيق الحكيم	صباح الخير	٤ / ١٢ / ١٩٥٨
كيف نعيش فى عصر الذرة	صباح الخير	٢٥ / ١٢ / ١٩٥٨
المعنى التاريخى للثورة العربية	صباح الخير	١ / ١ / ١٩٥٩
كلام للداخل وكلام للخارج	صباح الخير	١٥ / ١ / ١٩٥٩
هؤلاء النقاد المخادعون	صباح الخير	٢٩ / ١ / ١٩٥٩
دون جوان فى كل مكان	صباح الخير	٥ / ٢ / ١٩٥٩
وصول أول رجلين إلى القمر	صباح الخير	١٢ / ٢ / ١٩٥٩
نجوم العصر ـ مارلين مونرو ـ جيمس دين ـ فرانسواز ساجان	صباح الخير	١٩ / ٢ / ١٩٥٩
الوحدة حياتنا	صباح الخير	١٩ / ٢ / ١٩٥٩
السائح وزوجته فى باريس	صباح الخير	٥ / ٣ / ١٩٥٩
هملت المسكين فى البرنامج الثانى	صباح الخير	١٢ / ٣ / ١٩٥٩
كنت فى بغداد عندما بدأ الانحراف	صباح الخير	٢ / ٤ / ١٩٥٩
حديث صريح على شاطئ دجلة	صباح الخير	٩ / ٤ / ١٩٥٩
أول مسرحية عربية واقعية ـ مهفهف باشا فى قهوة النعيم لفرج أنطون ٥ / ١ / ١٩١٧ (أعيد نشرها فى أصوات العصر ١٩٦١)	صباح الخير	١٦ / ٤ / ١٩٥٩
النثر كالمشى	الشعب	١٦ / ٤ / ١٩٥٩
مجاذيب باريس ومجاذيب القاهرة	صباح الخير	١٤ / ٥ / ١٩٥٩
قصة خاطئة	صباح الخير	٢١ / ٥ / ١٩٥٩
الجنس الثالث	صباح الخير	٢٨ / ٥ / ١٩٥٩
الشيوعيون لم يتخلوا عن المطالبة بالوزارة	صباح الخير	٤ / ٦ / ١٩٥٩
اعترفوا لى	صباح الخير	٤ / ٦ / ١٩٥٩
أين الأدب ؟ ـ كلا الجانبين خطأ ـ «رد على مقال لأنيس منصور هاجم فيه أنيس ترجمة محمد القصاص لمسرحية الأيدى القذرة»	صباح الخير	٤ / ٦ / ١٩٥٩
دور الملك الصغير ودور إسرائيل فى المؤامرة القادمة	صباح الخير	١١ / ٦ / ١٩٥٩

باب النجار مخلع	صباح الخير	١١ / ٦ / ١٩٥٩
لم يكن حبها عذريا . توبة الفنان موت	صباح الخير	١٨ / ٦ / ١٩٥٩
فضيحة	صباح الخير	٢٥ / ٦ / ١٩٥٩
خطوة جديدة فى سياسة الأمر الواقع	روز اليوسف	٢٩ / ٦ / ١٩٥٩
دعوهم يهرشون رؤوسهم ، الميت لا يشرب . أبو ناب أزرق	صباح الخير	٢ / ٧ / ١٩٥٩
البلاد العربية لا تقع فى أفريقيا أو آسيا ولكنها قارة مستقلة	صباح الخير	٩ / ٧ / ١٩٥٩
التفرغ مرة ثانية ، عيد للإنسان ، عيد ميلاد سعيد	صباح الخير	٩ / ٧ / ١٩٥٩
١٤ يوليو ١٩٥٨ ، ١٤ يوليو ١٩٥٩	روز اليوسف	١٣ / ٧ / ١٩٥٩
أمى ملكة جمال وأبى دميم «سومرست موم»	صباح الخير	١٦ / ٧ / ١٩٥٩
باب الأدب . حمار حوحو . محمود طاهر لاشين	صباح الخير	١٦ / ٧ / ١٩٥٩
هل تنجح هذه المحاولة ؟	روز اليوسف	٢٧ / ٧ / ١٩٥٩
٣ أسئلة من الشارع	صباح الخير	٣٠ / ٧ / ١٩٥٩
البطة السمينة والكلب النحيف . رد الاعتبار للوجودية . اطردوا الشعر	صباح الخير	٣٠ / ٧ / ١٩٥٩
بين الأحلام والواقع	صباح الخير	٣ / ٨ / ١٩٥٩
إنها ثورة العرب جميعا	صباح الخير	٣ / ٨ / ١٩٥٩
من ساكنة الهرم إلى ساكن سوق البقر	صباح الخير	٦ / ٨ / ١٩٥٩
مارد النساء فى باريس ، لا تقيموا فرحا لسلامه موسى	صباح الخير	١٣ / ٨ / ١٩٥٩
هل تؤمن بسارتر أم زانوك	روز اليوسف	١٧ / ٨ / ١٩٥٩
كيف تختار مكتبة بيتك	صباح الخير	٢٠ / ٨ / ١٩٥٩
الفصل الأخير من قصة قاسم والشيوعيين	روز اليوسف	٢٤ / ٨ / ١٩٥٩
لماذا يقولون هذا الحكم ؟ ، فرقة محلك سر	روز اليوسف	٢٤ / ٨ / ١٩٥٩
لماذا يريد اليهود مقابلة خروشوف ؟	صباح الخير	٢٧ / ٨ / ١٩٥٩
مسكين فرانز كافكا	صباح الخير	٢٧ / ٨ / ١٩٥٩
نهاية جيل وبداية جيل	روز اليوسف	٣١ / ٨ / ١٩٥٩
خريف امرأة أمريكية فى روما	صباح الخير	٣ / ٩ / ١٩٥٩
الأيدى الناعمة لم تدق بابك ما ذنبى أنا ؟	صباح الخير	٣ / ٩ / ١٩٥٩
الحب منذ ١٠٠٠ عام	روز اليوسف	٧ / ٩ / ١٩٥٩
قصة الرئيس فى السينما	روز اليوسف	٧ / ٩ / ١٩٥٩
صندوق توفيق الحكيم	صباح الخير	١٠ / ٩ / ١٩٥٩
قضية الجزائر فى أخطر مراحلها	روز اليوسف	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
التعليم الجامعى بين العقل والعاطفة	روز اليوسف	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
سينما توغراف عباس	صباح الخير	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
لماذا يقولون هذا الكلام	صباح الخير	١٤ / ٩ / ١٩٥٩
يتفرغ لخدمة الله ورسوله	صباح الخير	١٧ / ٩ / ١٩٥٩
كيف يعيش سيد درويش	روز اليوسف	٢١ / ٩ / ١٩٥٩
جيل فتحى رضوان ويحيى حقى	صباح الخير	٢٤ / ٩ / ١٩٥٩
أصدقاء الجزائر المزيفون	صباح الخير	١ / ١٠ / ١٩٥٩
النهاية السعيدة التعيسة	روز اليوسف	٥ / ١٠ / ١٩٥٩
شاعرة أوحت لزوجها بمذهب فى النقد ـ ينبوع الشباب	صباح الخير	٨ / ١٠ / ١٩٥٩
من الذى يستفيد لو نجح اغتيال قاسم	روز اليوسف	١٢ / ١٠ / ١٩٥٩
مسرحيات شوق .. أوبريتات .	روز اليوسف	١٩ / ١٠ / ١٩٥٩
كيف يصبح السينمائيون فنانين	روز اليوسف	٢١ / ١٠ / ١٩٥٩
الأرهابى القديم وليس الوزارة الجديدة	روز اليوسف	٩ / ١١ / ١٩٥٩
الملاك الأزرق الشيطان	روز اليوسف	٩ / ١١ / ١٩٥٩
الواجب الأيديولوجى للاتحاد القومى	روز اليوسف	١٦ / ١١ / ١٩٥٩
فضيحة بجلاجل	روز اليوسف	١٦ / ١١ / ١٩٥٩
موت الشرير أو حياته	روز اليوسف	٢٣ / ١١ / ١٩٥٩
من السماء إلى الأرض	روز اليوسف	٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
١٣ قصة منعتنى الرقابة من إخراجها «القصص من تأليف نخبة ممتازة من الكتاب العالمين» .	روز اليوسف	٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
الاعتراف بالعمل الفنى أولا	المساء	٧ / ١٢ / ١٩٥٩

هؤلاء البشر مزيفون	روز اليوسف	٧ / ١٢ / ١٩٥٩
الخروج من الأزمة	روز اليوسف	١٤ / ١٢ / ١٩٥٩
القصة العالمية المجهولة	روز اليوسف	١٤ / ١٢ / ١٩٥٩
فرقة محلك سر	روز اليوسف	٢١ / ١٢ / ١٩٥٩
أكثر من فيلم جديد	روز اليوسف	٢٨ / ١٢ / ١٩٥٩
هل تعود الأحزاب العراقية بعد غد	روز اليوسف	٤ / ١ / ١٩٦٠
أرشح هذا الرجل لجائزة الدولة «ساطع الحصرى»	روز اليوسف	١١ / ١ / ١٩٦٠
الفيلم العربى أحسن من الفيلم الأمريكى	روز اليوسف	١٨ / ١ / ١٩٦٠
النفاق حرام والابتزاز حلال	روز اليوسف	٢٥ / ١ / ١٩٦٠
السهم فى قلب الحقيقة	روز اليوسف	١ / ٢ / ١٩٦٠
برنارد شو فى القاهرة ، فن الوحدة	روز اليوسف	٨ / ٢ / ١٩٦٠
كل الكتاب يكتبون فى الجنس	روز اليوسف	١٥ / ٢ / ١٩٦٠
مواهب لهند غير الجنس	روز اليوسف	١٥ / ٢ / ١٩٦٠
فن الوحدة	روز اليوسف	٢٢ / ٢ / ١٩٦٠
نجحت الوحدة	صباح الخير	٢٥ / ٢ / ١٩٦٠
أحسن مرة تكلم فيها عبد الوهاب	روز اليوسف	٢٩ / ٢ / ١٩٦٠
الفيلم الهادئ	روز اليوسف	٢٩ / ٢ / ١٩٦٠
جريمة تحدث الآن ، الأردن تسلم اللاجئين وتبيعهم لاسرائيل	روز اليوسف	٧ / ٣ / ١٩٦٠
لقاء آسيا وأفريقيا	روز اليوسف	٧ / ٣ / ١٩٦٠
بن جوريون يلتقى بديجول وماكميلان بعد لقائه ايزنهاور	صباح الخير	١٠ / ٣ / ١٩٦٠
الذكاء السلاح الجديد فى معركة الجزائر	روز اليوسف	١٤ / ٣ / ١٩٦٠
مطلوب مسرح دائرى	روز اليوسف	١٤ / ٣ / ١٩٦٠
المسرح والمسجد	روز اليوسف	٢٨ / ٣ / ١٩٦٠
أفلام الترسو	روز اليوسف	٤ / ٤ / ١٩٦٠
التحرر من النظام	روز اليوسف	١١ / ٤ / ١٩٦٠
أغنية نجاة أغنية شعبية	روز اليوسف	١١ / ٤ / ١٩٦٠
صنف الحريم «مسرحية نعمان عاشور»	روز اليوسف	١٨ / ٤ / ١٩٦٠
مازال هناك وقت للحب	روز اليوسف	٢٥ / ٤ / ١٩٦٠
هذه معركتكم فادخلوها جميعا	روز اليوسف	٢٥ / ٤ / ١٩٦٠
حب وضرب وطرب	روز اليوسف	٢ / ٥ / ١٩٦٠
سر التراجع	روز اليوسف	٩ / ٥ / ١٩٦٠
يا خيبتنا	روز اليوسف	٩ / ٥ / ١٩٦٠
مدينة غارقة فى الظلام	روز اليوسف	١٦ / ٥ / ١٩٦٠
يا حبيبى	روز اليوسف	١٦ / ٥ / ١٩٦٠
بأى لهجة سيتكلم خرشوف ، رجلنا فى هافانا ،		
موت على خان	صباح الخير	١٩ / ٥ / ١٩٦٠
عبد الوهاب	روز اليوسف	٢٣ / ٥ / ١٩٦٠
بعد أسبوع ترفع راية جديدة فى افريقيا	روز اليوسف	٣٠ / ٥ / ١٩٦٠
الإثارة وحدها لا تكفى	روز اليوسف	٣٠ / ٥ / ١٩٦٠
خروشوف هو الذى يختار ، الانتخابات لماذا ، حتى أنت ياكيش ؟	صباح الخير	٢ / ٦ / ١٩٦٠
تركيا ليست فى أوروبا	روز اليوسف	٦ / ٦ / ١٩٦٠
تاريخان يلتقيان : «تاريخ اليونان مع تاريخ العرب»	روز اليوسف	١٣ / ٦ / ١٩٦٠
جبار الشاشة ووحش الشاشة	روز اليوسف	١٣ / ٦ / ١٩٦٠
أسبوع الكرامة	روز اليوسف	٢٠ / ٦ / ١٩٦٠
١ + ١ = ٢ والحياد الايجابى ، هل تعود المكارثية	روز اليوسف	٢٦ / ٦ / ١٩٦٠
النقطة السوداء «كتاب للمؤلف الامريكى فردريك ماير»	روز اليوسف	٢٧ / ٦ / ١٩٦٠

ولكنى أقف على كتفيه	روز اليوسف	٤ / ٧ / ١٩٦٠
دمشق تبحث عن مسرح	روز اليوسف	١٤ / ٧ / ١٩٦٠
وردة وكوليت ودمشق	صباح الخير	١٤ / ٧ / ١٩٦٠
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ القصائد	الآداب	٨ / ١٩٦٠
هل يسرق الاستقلال ؟	روز اليوسف	١ / ٨ / ١٩٦٠
أدب أدعو له بالموت ـ «النقد الأدبى فى مصر»	روز اليوسف	١ / ٨ / ١٩٦٠
لماذا نقف وراء الكونغو	روز اليوسف	١٥ / ٨ / ١٩٦٠
الأفكار الصغيرة	روز اليوسف	١٢ / ٩ / ١٩٦٠
هجوم جديد على القومية العربية	روز اليوسف	٢٦ / ٩ / ١٩٦٠
ليلة فى بيت فيروز	روز اليوسف	٣ / ١٠ / ١٩٦٠
آخرهم	روز اليوسف	٢٤ / ١٠ / ١٩٦٠
الثورات فى حياة روز اليوسف	روز اليوسف	٣١ / ١٠ / ١٩٦٠
بطاقات شخصية للأدباء	روز اليوسف	٣١ / ١٠ / ١٩٦٠
الفارق بين الأديب الناشئ والأديب الفاشل والأديب السابق ـ (طه حسين ـ العقاد ـ أدباء سابقون)	روز اليوسف	٣١ / ١٠ / ١٩٦٠
الموسم السينمائى الجديد .	روز اليوسف	٧ / ١١ / ١٩٦٠
الواقفون على القمة «الواقفون على القمة يعتبرون أدب اليومين دول أدب فارغ»	روز اليوسف	٧ / ١١ / ١٩٦٠
ماذا تريد أن تكون	روز اليوسف	١٤ / ١١ / ١٩٦٠
الحيرة الثلاثية : ثلاثة مستويات فى الفن (١) الكلاسيكى العالمى (٢) الصينى القديم (٣) المستوى المعاصر	روز اليوسف	٢٨ / ١١ / ١٩٦٠
ضمير الوسط الفنى	روز اليوسف	٥ / ١٢ / ١٩٦٠
عيد الرجل المندهش ـ رفاعة الطهطاوى	روز اليوسف	١٩ / ١٢ / ١٩٦٠
ثمن كلمة «لا»	روز اليوسف	٢٦ / ١٢ / ١٩٦٠
إسرائيل ليست فى آسيا	روز اليوسف	٢ / ١ / ١٩٦١
لا قبرص ولا لبنان ، بل الواقع	روز اليوسف	٩ / ١ / ١٩٦١
أنظر خلفك فى غضب «أعيد نشرها فى «أصوات العصر» ١٩٦١	صباح الخير	١٢ / ١ / ١٩٦١
نهاية الأنبياء الصغار «أعيد نشرها فى أصوات العصر ١٩٦١»	روز اليوسف	١٦ / ١ / ١٩٦١
ثلاثة دروس من الشاعر إليوت	روز اليوسف	١٦/١/١٩٦١
غناء للشعب	روز اليوسف	٢٣/١/١٩٦١
أخشى	روز اليوسف	٣٠/١/١٩٦١
معنى عدم التدخل	روز اليوسف	٦/٢/١٩٦١
التعليل الوحيد هو .. الكسل	روز اليوسف	١٣/٢/١٩٦١
هواء الحضارة	روز اليوسف	٢٠/٢/١٩٦١
المقياس الجديد للوطنية	روز اليوسف	٢٧/٢/١٩٦١
فى سبيل الزعامة فقط ، أنصف نفسه	روز اليوسف	٢٧/٢/١٩٦١
أحزان المساء ـ ترجمة كمال الحناوى عن أشعار روبرت بروك	المجلة	٣/١٩٦١
ما هكذا النقد	أخبار اليوم	٢٥/٣/١٩٦١
الحفريات الأدبية (حول الشاعر عزيز أباظة)	روز اليوسف	٣/٤/١٩٦١
نقد الكتاب (روز اليوسف : سيدة صحفية)	روز اليوسف	٣/٤/١٩٦١
دفع ديون الثورة ولم يكسب منها شيئا	الحياة	٤/٤/١٩٦١
عبد الوهاب وإحسان وأنا فى قفص الاتهام	روز اليوسف	١٧/٤/١٩٦١
أدباؤنا بدون عيون ولا آذان	روز اليوسف	١٧/٤/١٩٦١
طه حسين (أعيد نشرها فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)	روز اليوسف	٢٤/٤/١٩٦١
طه حسين القصاص	روز اليوسف	١/٥/١٩٦١
طه حسين القصاص	روز اليوسف	٨/٥/١٩٦١
طه حسين والتربية	روز اليوسف	١٥/٥/١٩٦١
لماذا كان طه حسين عظيما	روز اليوسف	٢٢/٥/١٩٦١
حول الشعر .. الشعر .. والفكر ..	الكاتب	٥/١٩٦١

توحد .. الشاعر	الكاتب	١٩٦١/٦
العقاد والملك دبوس (١)	روز اليوسف	١٩٦١/٥/٢٩
محامى العباقرة (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/٥
هل هو شاعر (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/١١
الملحمة النثرية (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/٢١
نعم هو شاعر ولكن (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٣
ولكنه لا يستطيع (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٠
العقاد والمستقبل	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٧
(أعيد نشرهم فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)		
موزون والله العظيم	أخبار اليوم	١٩٦١/٦/١٧
أخلاقك فى المجتمع الجديد	روز اليوسف	١٩٦١/٦/١٩
الهدف البعيد والهدف القريب	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٠
حرفة الرجولة	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٧
توفيق الحكيم	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٢٤
الملحن بالقبقاب (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٣١
القفز فوق الزمن (الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٧
تعلم كيف تجلس	روز اليوسف	١٩٦١/٨/١٤
من ماجدولين إلى سنية	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢١
أين مكانه (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢٨
خير الأمور الوسط والتعادلية «الحكيم»	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٤
(أعيد نشرها فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)		
لماذا لا تشرب الحساء	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢٨
أزمة احترام	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٤
اشتراكية التعليم	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
الابتسامة المريرة ـ «إبراهيم عبد القادر المازنى»	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
العاجز عن الحب «المازنى»	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١٨
مات الفتى المازنى	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢
القلب الدافئ «المازنى»	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
(أعيد نشرها فى «ماذا يبقى منهم للتاريخ ١٩٦١»)		
اشتراكية التعليم	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
وزارة العصر الحديث	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١٨
الأسبوع الصعب	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٢٥
صلاح عبد الصبور يكتب من بيروت	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
كل ما يهمنا الآن هو أنت	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
كيف نلمس الاشتراكية باليد	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/١٦
أنت يدك فى الماء لكن أنا يدى فى النار	صباح الخير	١٩٦١/١٠/١٩
ملاحظات عابرة	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
خذوها جد	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
والمثقفون أيضا	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
مصير الاشتراكية فى يدهم	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٣٠
حتى نرى بأعين مفتوحة	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٣٠
تولستوى واستنارة الذهن	الكاتب	١٩٦١/١١
أكتب لأخيفكم	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٦
٣٦ عاما من الصراع ضد الرجعية	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٦
الكلمة والقانون	روز اليوسف	١٩٦١/١١/١٣
أومن بالخير فى شعبنا . موسيقى اللحن والدم	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٠
تعلم الاشتراكية	روز اليوسف	من ١٩٦١/١١/٢٠ الى ١٩٦٢/٢/١٢ أسبوعياً

العنوان	المطبوعة	التاريخ
سيناريو فيلم هز العالم . إذا كانت هناك خطيئة فهى الحرب .	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٠
القتل للتسلية	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٧
المسافر إلى الله ، شعراء كتاب المحفوظات	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/٤
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق بيروت ١٩٧١ »)		
أزمة تطلب الحل ، أسبوع السعادة للفن التعيس ، قصاصين السينما	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/١٨
موسيقى اللحم والدم	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/١٨
مجلس الثورة الجديد ، فن بدون جمهور	روز اليوسف	١٩٦١/١٢/٢٥
عودة الأسد العجوز ــ جمال عبد الناصر لوى ذيل الأسد البريطانى فى عام ١٩٥٦		
وقد عاد يزأر من جديد	روز اليوسف	١٩٦٢/١/١
أربعة كتب جديدة	روز اليوسف	١٩٦٢/١/١
ملء الفراغ	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٨
الشاعر الشيخ المرشح لجائزة الدولة «عزيز أباظة »	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٨
نحو جبهة قومية	روز اليوسف	١٩٦٢/١/١٥
الشعار والحقيقة	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٢
ماذا جرى فى حياتنا الأدبية	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٢
(أعيد نشرها فى «الكاتب فى ١٩٦٢/٣ »)		
الرجل الغامض	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٩
ليته لم يعرف «جيوفانى بوكاتشيو »	روز اليوسف	١٩٦٢/١/٢٩
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق ــ بيروت ١٩٧١ »)		
ابتسامة للفلاحين	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/٥
محمد الإنسان ــ ١ ــ الحزن رفيق	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/١٢
٢ ــ قلب رجل	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/١٩
٣ ــ إليك أشكو	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/٢٦
كاتب الأرض والدماء .	الأهرام	١٩٦٢/٣/٢٣
«كاتب جزائرى اسمه مولود فرعون »		
البحث عن القرن العشرين	الأهرام	١٩٦٢/٤/٦
أفريقيا بين حضارتين	الأهرام الاقتصادى	١٩٦٢/٥
إبراهيم المازنى شاعرا	الكاتب	١٩٦٢/٩
الفن والقانون والتنظيم السياسى	الأهرام	١٩٦٢/١٢/١٩
شاعر البحار الهادئة «أحمد رامى »	الأهرام	١٩٦٢/١٢/٢٧
الجمود هو عدو الإبداع الأول	الأهرام	١٩٦٢/١٢/٢٩
الثقافة العربية المعاصرة فى ظل البناء السياسى الجديد	الأهرام	١٩٦٣/١/٢٢
الخطأ الأكبر	الكاتب	١٩٦٣/٢/١
الأدب فى سبيل الحياة والحياة فى سبيل الإنسان	الأهرام	١٩٦٣ ٢/٣
الأفلاطونية المحدثة عند وليم بليك	المجلة	١٩٦٣/٣
نازك الملائكة والشعر الحر	الكاتب	١٩٦٣/٣
فى دنيا الله «مجموعة قصصية لنجيب محفوظ .	الكاتب	١٩٦٣/٤
(أعيد نشرها فى «المساء ١٩٦٣/٤/١٠ وفى الجمهورية ١٩٦٣/٤/١٢ »)		
دفاع عن الثقافة	الجمهورية	١٩٦٣/٤/١٨
لماذا لا تتدخل الدولة فى صناعة النشر؟	الأهرام	١٩٦٣/٤/٢٠
هل يمكن تلحين الشعر الجديد	الأهرام	١٩٦٣ ٤/٢٣
مختارات فى فهم الشعر ونقده بقلم ت . س . إليوت	المجلة	١٩٦٣/٥
فترة التوافق	أخبار اليوم	١٩٦٣/٥/١١
الإعداد لمرحلة جديدة مؤقتة فى التطور المسرحى	آخر ساعة	١٩٦٣/٥/١٥
الخواجة هو بطل الموسم		
«النظارة السوداء وعائلة زيزى »	آخر ساعة	١٩٦٣/٥/٢٢
مؤتمر الأدباء ــ لماذا لا يعقد فى الجزائر؟	آخر ساعة	١٩٦٣/٥/٢٩
نحو ثقافة عربية اشتراكية	الكاتب	١٩٦٣/٦
الإخصاب والعقم ــ موضوع جديد عند نجيب محفوظ	أخبار اليوم	١٩٦٣/٦/٨

السمان والخريف لنجيب محفوظ	أخبار اليوم	١٩٦٣/٦/٨
التغييرات فى الأدب والفن فى روسيا	آخر ساعة	١٩٦٣/٦/١٩
كان ثوريا فى الأدب أيضا ـ «ناظم حكمت»	آخر ساعة	١٩٦٣/٦/١٩
الشاعر الزوبعة ورفقاؤه (ايفتشنكو)	آخر ساعة	١٩٦٣/٦/٢٦
التغيرات فى الأدب والفن فى روسيا	آخر ساعة	١٩٦٣/٧/٣
خواطر فى الفن	آخر ساعة	١٩٦٣/٧/٣
كازانزاكس «أو ليس ملحمة جديدة»	روز اليوسف	١٩٦٣/٨/٥
التطبيق الاشتراكى والمؤسسات العامة		
القيادة الجماعية وقانون المؤسسات الجديدة فى المجتمع الإشتراكى	الأهرام	١٩٦٣/٨/٧
حول مشكلة المسرح المصرى ـ الميلاد الكاذب	روز اليوسف	١٩٦٣/١١/١٨
إلى التى لا أعرف من تكون	روز اليوسف	١٩٦٣/١١/٢٥
ماهو الأدب الشعرى؟ أسطورة اليهودى الثائر	روز اليوسف	١٩٦٣/١٢/٢
الكرادلة والمسرح	روز اليوسف	١٩٦٣/١٢/٩
المؤلف هو المسرح	روز اليوسف	١٩٦٣/١٢/١٦
(أعيد نشرها فى «حتى نقهر الموت»)		
الشعر بين القداسة والجمود	الكاتب	١٩٦٣/١٢
وجهة نظر فى التراث ـ عبء أم قوة دافعة	الأهرام	١٩٦٣/١٢/٢٠
أخلاق	الأهرام	١٩٦٤/١/١٣
ابن الرومى	الأهرام	١٩٦٤/١/١٦
الآباء والأبناء فى مسرح ميلر	الأهرام	١٩٦٤/١/١٧
الترجمة والحياء الشرق	الأهرام	١٩٦٤/١/٣١
ملاعيب حلاق بغداد	الأهرام	١٩٦٤/٢/٧
(أعيد نشرها فى «حتى نقهر الموت»)		
مختارات لصلاح عبد الصبور: من الشعر القديم	الشعر	١٩٦٤/٣
متحف الشعر العربى	الأهرام	١٩٦٤/٣/١٣
إنا لله وإنا إليه راجعون «تأبين العقاد»	الأهرام (ملحق)	١٩٦٤/٣/٢٠
من تراثنا القديم فى الشعر: شاعر فارس	الشعر	١٩٦٤/٤
عالم طبيعة ولكنه برئ	الأهرام	١٩٦٤/٤/٢
بلاء أيوب	الأهرام	١٩٦٤/٤/١٧
أعادة ترتيب البشر	الأهرام	١٩٦٤ / ٥ / ١
(أعيد نشرها فى «حتى نقهر الموت»)		
أين الشاعر من حياتنا الجديدة	المصور	١٩٦٤/٦/٥
الشعر الأسود	الأهرام	١٩٦٤/٦/٢٦
رفقا بالفن	الأهرام	١٩٦٤/٧/٣
(أعيد نشرها «فى رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)	الأهرام	١٩٦٤/٧/٣
كافكا يحصل على جواز مرور	الأهرام	١٩٦٤/٧/١٧
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهر ١٩٧١)		
لوركا شاعر الأندلس	الأهرام	١٩٦٤/٧/٢٤
دفاع عن النظم	الأهرام	١٩٦٤/٧/٣١
صرخة ليست فى واد	الأهرام	١٩٦٤/٨/٢١
العقاد إنسانا	الأهرام	١٩٦٤/٨/٢٨
الشر المضحك	الأهرام	١٩٦٤/٩/٢٥
رحلة فى الزمن	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٢
نحو المؤتمر القادم للأدباء العرب	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٩
ولقد ولدت بباب إسماعيلا	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٢٣
كان مخلصا حين رفض الجائزة	الأهرام	١٩٦٤/١٠/٣٠
رعاية كل الإتجاهات فى إنتاج الكتاب.	الأهرام الاقتصادى	١٩٦٤/١١/١٥

شئ من الهزار وشئ من الجد	الأهرام	١٩٦٤/١١/٢٠
بين الشعراء ولجنة الشعر	الأهرام	١٩٦٤/١١/٢٧
عاصفة حول الشعر الجديد	الأهرام	١٩٦٤/١١/٢٧
عاصفة حول الشعر الجديد	الجمهورية	١٩٦٤/١٢/١٠
القدر وراء الأفق	الأهرام	١٩٦٤/١٢/١٨
ثلاثة قرون من الضحك	الأهرام	١٩٦٤/١٢/٢٥
مصادرة الأعمال الكلاسيكية تؤخذ دليلا على تأخرنا	المساء الأدبى (ملحق)	١٩٦٤/١٢/٣٠
الظاهر والباطن من يحيى حقى إلى مصطفى محمود	الأهرام	١٩٦٥/١/٨
سكت الصوت الصارخ فى البرية (حول الشاعر ت . س . إليوت)	الأهرام	١٩٦٥/١/٢٢
بين القديم والجديد	الثقافة	١٩٦٥/١/٢٦
من هو المثقف ومن هو المثقف الثورى	الأهرام	١٩٦٥/٢/١
ثم جف المطر	الأهرام	١٩٦٥/٢/ ٥
نقد قصة العنكبوت	الأهرام	١٩٦٥/٢/٨
دانتى بلغة الضاد	الأهرام	١٩٦٥/٢/١٩
الملك يموت فى الحديقة الفرعونية	الأهرام	١٩٦٥/٤/٩
حياة جديدة لفنون الشعب	الأهرام	١٩٦٥/٤/٢٣
وهو شاعر ـ أيضا ـ محمد مندور	الأهرام	١٩٦٥/٥/٢٨
المغامرة الثانية للبحار التائه	الأهرام	١٩٦٥/٦/٤
مقدمة لدراسة شعرنا القديم (١) ما جدوى الشعر	الأهرام	١٩٦٥/٦/١١
(٢) بين المهادنة والتمرد	الأهرام	١٩٦٥/٦/١٨
(٣) الشاعر يتفلسف	الأهرام	١٩٦٥/٦/٢٥
حوار مع الكون	الأهرام	١٩٦٥/٧/٢
حوار مع الكائنات	الأهرام	١٩٦٥/٧/٣٠
الحب بين مجتمعين	الأهرام	١٩٦٥/٨/١٣
ألوان من العشاق	الأهرام	١٩٦٥/٨/٢٠
من معطف بوشكين	الأهرام	١٩٦٥/٩/٣
صانع وجدان أمته	الأهرام	١٩٦٥/٩/١٧
«نهاية الشاعر» ـ كتاب فى الشعر الروسى تأليف بوشكين	الأهرام	١٩٦٥/٩/٢٤
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ الأبحاث ـ حول مقالين عن الدكتور محمد مندور (أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)	الآداب	١٩٦٥/١١
متى نتحرر من عقدة الضعف	الأهرام	١٩٦٥/١١/٥
«وابور الطحين» الذى طحن المسرح	الأهرام	١٩٦٥/١١/٢٦
ساعة ونصف من الفن الرفيع	الأهرام	١٩٦٥/١٢/٣
سليمان الحلبى بين الرغبة والعقل	الأهرام	١٩٦٥/١٢/١٧
حصاد العام	الأهرام	١٩٦٥/١٢/٣١
رحلة الأسبوع : إلى النمسا	الإذاعة	١٩٦٦/١/٢٩
حول الفتى مهران	الأهرام	١٩٦٦/٢/٤
ملاعيب حلاق بغداد	الأهرام	١٩٦٦/٢/٧
حول المسرح الشعرى	الأهرام	١٩٦٦/٢/١١
ما الدراما	الأهرام	١٩٦٦/٢/١٨
تجربتى الشعرية	الآداب	١٩٦٦/٣
دور الشعر فى المسرح	الأهرام	١٩٦٦/٣/١١
وداعا أمين الخولى	الأهرام	١٩٦٦/٣/١٨
كتاب جديد عن المازنى : «رمز الطفل : دراسة فى أدب المازنى» لمصطفى ناصف	الأهرام	١٩٦٦/٣/٢٥
بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمى هل من حقنا الاحتفال؟	الأهرام	١٩٦٦/٤/١
الشاعر الذى احترق حبا : إبراهيم ناجى	الأهرام	١٩٦٦/٤/١٥
الفن والحياة	الأهرام	١٩٦٦/٤/٢٨
ويولد الجديد من القديم	الأهرام	١٩٦٦/٥/١٣

العنوان	المجلة	التاريخ
قبل أن تصدر مجلات جديدة ، هل نفهم ما المطلوب	الأهرام	١٩٦٦/٦/١٧
قرأت العدد الماضى من الآداب نقد قصائد :		
الجوع والقمر		
حتى يطلع القمر		
على أسوار بابل		
الراقصة والدراويش	الآداب	١٩٦٦/٧
أين الوجه المضىء فى الثقافة الأمريكية	الأهرام	١٩٦٦/٩/١٦
المعتزلة والمتمردون	الأهرام	١٩٦٦/٩/٢٣
الرواية الأمريكية الحديثة	الأهرام	١٩٦٦/٩/٣٠
الشيخ الشجاع «على عبد الرازق»	الأهرام	١٩٦٦/١٠/٢١
هل المسرح أدب	الأهرام	١٩٦٦/١١/٢٥
لمن يوجه الشعر	الأهرام	١٩٦٦/١٢/٩
برخت الجديد	الأهرام	١٩٦٧/١/١٣
مناقشة الأبحاث التى وردت بالعدد الأول من مجلة الآداب ـ يناير ١٩٦٧	الآداب	١٩٦٧/٢
من المعلمة اللسبوسية إلى أبو نواس الاسكندرانى	الأهرام	١٩٦٧/٢/٢٤
(شاعرة يونانية اسمها سافو عاشت على جزيرة لسبوس)		
سارتر والشعر	الجمهورية	١٩٦٧/٣/١٤
شاعر كبير حقا : يفتوشنكو	الأهرام	١٩٦٧/٤/١٤
فى أزمة النقد	الأهرام	١٩٦٧/٥/٥
ماذا يقولون عن شعرنا العربى الحديث	الأهرام	١٩٦٧/٥/١٢
ملك هارلم ـ «قراءة لقصيدة سريالية»	الأهرام	١٩٦٧/٥/١٩
أحد الذين جددوا الحياة : محمد فريد أبو حديد	الأهرام	١٩٦٧/٥/٢٦
حول مجلة أدباء آسيا وأفريقيا	الجمهورية	١٩٦٧/٧/١٧
مقال فى الإنسان ، والشعر والتجربة ، أحسن كتب قرأتها عام ١٩٦٧	المصور	١٩٦٨/١/٥
المنابع الشرقية عند توفيق الحكيم	الهلال	١٩٦٨/٢
الطمأنينة والصدق والإنسان	المصور	١٩٦٨/٢/٢
لا تقولى لصديقتك إنه يحبنى حبا أفلاطونيا	المصور	١٩٦٨/٢/٥
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
من رجل وامرأة إلى رجل وامرأتين	المصور	١٩٦٨/٢/١٦
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
الإنسان الإنسان : مسرحية لبرتولد بريخت	المصور	١٩٦٨/٢/٢٣
من البدء حتى الأزمة	المصور	١٩٦٨/٣/١
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
أدب ولكن ليس له مستقبل	المصور	١٩٦٨/٣/٨
مؤتمر الأدباء وشرف المهنة	روز اليوسف	١٩٦٨/٣/١٥
الفن الجديد وقطة بودلير	المصور	١٩٦٨/٣/٢١
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)		
حول مؤتمر الأدباء العرب	المجلة	١٩٦٨/٤
الفن المنى : سياحة أديبة فى معرض تشكيلى	المصور	١٩٦٨/٤/٤
عصر فى رجل (جمال الدين الأفغانى)	المصور	١٩٦٨/٤/١١
انهيار معبد فرويد	المصور	١٩٦٨/٤/٢٦
المسرح والمرايا	المجلة	١٩٦٨/٥
(أعيد نشرها فى «رحلة على الورق» ـ القاهرة ١٩٧١)		
الرقابة على المصنفات الفنية	روز اليوسف	١٩٦٨/٥/٦
مأساة اللغة القومية	المصور	١٩٦٨/٥/٣
نحو ثقافة عصرية جديدة	المصور	١٩٦٨/٥/١٠
القديس المقاتل	المصور	١٩٦٨/٥/٢٠
١٠ آراء فى الدولة العصرية	الفكر المعاصر	١٩٦٨/٧
«لابد من صيغة ثالثة للحرية توفق بين الفرد والمجتمع ، وبين الجانبين الاقتصادى والاجتماعى .		

كليوباترا بين شكسبير وشوقي	الهلال	١٩٦٨/١١
قرأت العدد الماضي من الآداب ـ القصائد	الآداب	١٩٦٨/١٢
مسرح شوقي الشعري	المجلة	١٩٦٨/١٢
رحلة الشاعر	الهلال	١٩٦٩/٢
أرابال : مسرح العنف والجنس : وافد جديد إلى جماعة ممزقي المسرح التقليدي اسباني اسمه أرابال	المسرح	١٩٦٩/٣
الحديقة الموحشة «مختارات من كتاب طه حسين ذكرى أبي العلاء»	المجلة	١٩٦٩/٣
خواطر حول لغة المسرح ، حول أصالة المسرح	المسرح	١٩٦٩/٥
الريحاني : ماله وما عليه	المسرح	١٩٦٩/٥
لنا الصدر دون العالمين أو القبر	الأخبار	١٩٦٩/٦/٢٧
كلمة لابد منها	المسرح	١٩٦٩/١٠
علي محمود طه	الآداب	١٩٦٩/١٢
خواطر مسرحية : باكثير رائد الشعر والمسرح	المصور	١٩٧٠/٢
حول أدب الشبان : فتح باب النقاش أو المعركة	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٦/٢١
الفرق بين التقليد وتجديد المقلدين	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٦/٢٨
قدر الإنسان	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٧/٥
أصوات ومشروع صوت	الأخبار (ملحق)	١٩٧٠/٧/١٩
قراءة جديدة لشعر إليوت	المجلة	١٩٧١/٢
لقاء مع شاعر إيراني	المجلة	١٩٧١/٦
لنتحدث عن وحيد	الآداب	١٩٧١/١٢
المسرح العربي بين الكلمة والحركة	روز اليوسف	١٩٧٢/٣/٢٧
شاعر الصبر الجميل ، بدر شاكر السياب	الهلال	١٩٧٢/٤/١
النساء حين يتحطمن (حول رواية المرأة الأولى «لسيمون دى بوفوار»)	صباح الخير	١٩٧٢/٥/٤
النساء حين يتحطمن .. المرأة الثانية	صباح الخير	١٩٧٢/٥/١١
النساء حين يتحطمن .. المرأة الثالثة	صباح الخير	١٩٧٢/٥/١٨
معجزتان (المعجزة الأولى انطلاق المقاتل المصري إلى النصر والثانية الدكتور طه حسين)	الأهرام	١٩٧٣/١١/٢
المجلات الأدبية والإبداع الأدبي	الآداب	١٩٧٤/٢
أنقذوا اللغة العربية من كراهية التلاميذ	روز اليوسف	١٩٧٤/٨/٥
لا تمسح بأجدادهم الأرض	روز اليوسف	١٩٧٤/٨/١٩
أنقذوا المستقبل من الماضي	روز اليوسف	١٩٧٤/٩/٢
مرثية للذين راهنوا على الجواد الخاسر	روز اليوسف	١٩٧٤/٩/٢٣
أصوات شعرية جديدة	الكاتب	١٩٧٤/١١
كلمة المحرر	الكاتب	١٩٧٤/١٢
سؤال ملح	الكاتب	١٩٧٥/٣
الجزائر	الكاتب	١٩٧٥/٦
تنازع شرف العقل	الكاتب	١٩٧٥/١٢
معنى الحداثة والمعاصرة في الآداب	الدوحة	١٩٧٦/١
الحداثة العربية في العقل والوجدان	الدوحة	١٩٧٦/٣
شاعر وثلاث نساء	الدوحة	١٩٧٩/١
العاشقة الأبدية	الدوحة	١٩٧٩/٢
عندما أحرق الأديب كتبه (عن أبي حيان التوحيدي)	الدوحة	١٩٧٩/٣
ثلاث كلمات عربية	الدوحة	١٩٧٩/٤
شاعر الشمال عاشق محيي الدين وفاطمة (حول الشاعر السويدي جونار أكيلوف)	الدوحة	١٩٧٩/٥
المرأة التي كرهت شكسبير (حول دليابيكون الناقدة الأمريكية)	الدوحة	١٩٧٩/٦
كتابة على وجه التاريخ	الدوحة	١٩٧٩/٧
امرأتان في عيد الفن (غادة الكاميليا ومدام بوفاري)	الدوحة	١٩٧٩/٩

	أخبار اليوم	١٩٧٩/١١/١٠
أزمة الثقافة فى مصر.. سببها مسلسلات الإذاعة والتليفزيون.	الأهرام	١٩٧٩/١٢/١٧
هل الكتاب المصرى فى أزمة : أزمة فى القراءة	الأهرام	١٩٧٩/١٢/٢٧
حياتنا الثقافية بين عام مضى وعام يجئ	الدوحة	١٩٨٠/٤
مشارف الخمسين : العجوز والجريدة	صباح الخير	١٩٨٠/٤/٣
كتابة على وجه الريح : الذكى والعادى والغبى	صباح الخير	١٩٨٠/٤/١٧
كتابة على وجه الريح : من القاهرة إلى إيطاليا والعودة	الدوحة	١٩٨٠/٥
مشارف الخمسين : فى زمننا الشعرى الأول	الدوحة	١٩٨٠/٦
مشارف الخمسين : من الزقازيق إلى أوربا على جناح الوهم	الأهرام	١٩٨٠/٧/٨
رد مفتوح إلى الدكتور لويس عوض / موسوعة كاملة عن تاريخ مصر (حول مقال لويس عوض المنشور فى الأهرام فى ١٩٨٠/٧/١)	الأهرام	١٩٨٠/٧/١٥
الإسكندرية تناقش مشاكلها الثقافية	الأهرام	١٩٨٠/٨/٣
الأدباء بين الظلم والإنصاف	الأهرام	١٩٨٠/٨/٢١
الضرائب لا تفرق بين التأليف والاتجار	الدوحة	١٩٨٠/٨
مشارف الخمسين : فكأنها وكأنهم أحلام	الدوحة	١٩٨٠/٩
مشارف الخمسين : إبراهيم ناجى أرق العاشقين وأصدقهم	فصول	١٩٨٠/١٠
موقفنا من التراث؛ ندوة	الأهرام	١٩٨٠/١٠/٣٠
أكاديمية الفنون أدركتها الشيخوخة وهى وليدة	الدوحة	١٩٨٠/١١
مشارف الخمسين : كتابان تعلمت منهما	الهلال	١٩٨٠/١١
عندما أحرق الأديب كتبه	الدوحة	١٩٨٠/١٢
مشارف الخمسين : جماعة الضحك القديم	الدوحة	١٩٨١/٣
مشارف الخمسين : الأربعة الكبار	الدوحة	١٩٨١/٥
مشارف الخمسين : على الشاطئ الغربى لأول مرة	المسرح	١٩٨١/٦
هذه المجلة لماذا؟		

٤ : تحقيقات صحفية وندوات ورد على أسئلة :

التحرير رأيى فى الشعر الحديث الآداب تستفتى «مستقبل الشعر العربى الحديث»	الآداب	١٩٥٥/١
صافيناز كاظم معركة فى مهرجان شوقى	الجيل	١٩٥٨/١/٢٧
استفتاء النقد عن أحسن ١٠ أعمال أدبية فى عام ١٩٥٨. كتاب ١٩٥٨ «رحلة إلى الغد» لتوفيق الحكيم	الإذاعة	١٩٥٩/١/١٠
فاروق شوشة مع الأدباء : صلاح عبد الصبور	الآداب	١٩٦٠/١٠
أنيس منصور هل انقطعت عن الشعر؟ هل تعتبر نفسك من المدرسة الحديثة فى الشعر؟ ما هى فلسفتك فى الحياة؟	الأخبار	١٩٦٠/١٠/٢١
فاروق شوشه ندوة الآداب : قضية الشعر الجديدالآداب		١٩٦٢/١
سعاد زهير ندوة روز اليوسف : الموضوع أدب المرأة	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/١٩
سمية عثمان آخر ساعة تقوم بأكبر استفتاء أدبى عن الموسم الأخير والشيوخ يهربون من الأسئلة : من هو أديب ١٩٦٢ : نجيب محفوظ كتاب ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة مسرحية ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة	آخر ساعة	١٩٦٣/١/٢

الأدب والنقطة الملتهبة ـ معركة ٥٦ كانت نقطة التحول فى تاريخ الأدب	الإذاعة	١٩٦٣/١٢/٢١/١
عبد الله إمام الطبقة الجديدة تتبادل المصالح وتمنع النقد	روز اليوسف	١٩٦٤/٤/١٣
مديحة كامل تفوق على سيد درويش وكل من سبقه وعاصره (حديث صحفى حول عبد الوهاب)	الكواكب	١٩٦٤/٤/١٤
إبراهيم الصيرفى أزمة الشعر العربى المعاصر «ندوة الآداب»	الآداب	١٩٦٤/٥
فى حياتى دموع كثيرة وغزيرة	الإذاعة	١٩٦٤/٩/٢٦
أحمد سعيد محمدية حديث عن النفس والشعر	الصياد	١٩٦٤/١٢/٣
صبرى حافظ وضع الفنون الأدبية الراهن فى مصر	المجلة	١٩٦٥/٧
سيد فرغلى ثمانية أدباء يردون على عزيز أباظة «رد على الكلمة التى ألقاها عزيز أباظة باسم الفائزين بجوائز الدولة وأوسمتها فى عيد العلم»	الكواكب	١٩٦٦/١/٤
فهمى الرماوى الشاعر صلاح عبد الصبور يفتح صدره «للدفاع»	الدفاع الأردنية	١٩٦٦/١/٢٠
إبراهيم الصيرفى ندوة الآداب : المغامرة الفنية فى شعرنا الحديث	الآداب	١٩٦٦/٤
التحرير صلاح عبد الصبور والشعر الجديد	لسان الحال	١٩٦٦/٥/٢٩
حسن محسب المتصوف الذى نال جائزة الدولة (عبد الصبور)	الإذاعة	١٩٦٦/١٢/١٠
محمد المندى حول مشكلة الكتاب العربى	المساء	١٩٦٦ / ١٢ / ١٥
رؤوف توفيق تجربتى مع سنة ١٩٦٦ «كان حصولى على الجائزة التشجيعية فى الشعر ١٩٦٦ تكريما للشعر الشعبى وللمسرح فى شخصى»	روز اليوسف	١٩٦٧ / ١ / ٢
فوزى سليمان ومحمد المندى آمال للأدباء فى وزارة الثقافة «نظام التفرغ»	المساء	١٩٦٧ / ١ / ٩
التحرير ندوة عن مشكلات الكتاب العربى «تحدث فيها عن تجربته مع دور النشر»	الكتاب العربى	١٩٦٧/١/١٠
محمد المندى مشكلة الصحافة الأدبية	المساء	١٩٦٧/٢/٤
زينب محمد حسين الرد : لابد أن تطول مدة البرنامج وألا تتعدد فقراته	الإذاعة	١٩٦٧/١٢/١٦
عدلى فهيم حوار مع صلاح عبد الصبور	روز اليوسف	١٩٦٨/٢/١٩
سامح كريم مكتبة العقاد : صلاح عبد الصبور رأس الحملة لإنقاذ مكتبة العقاد ، ويدلى برأيه فى هذا الموضوع	الإذاعة	١٩٦٨/٣/٢٣
زينب محمد حسين س : هل أعجبك شريط تسجيل «تصنيف شريط تسجيل رشاد رشدى» ج : رشاد رشدى بين فنون المسرح والقط بلبل	الإذاعة	١٩٦٨/٤/٦
حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث : اشترك فيها عبد الوهاب البياتى / بلند الحيدرى / خليل حاوى / يحيى حق / صلاح عبد الصبور	المجلة	١٩٦٨/١٢
مصطفى لبيب لقاء مع الفارس القديم	الشباب العربى	١٩٦٨/١٢/١٦

نبيل فرج		
حوار مع صلاح عبد الصبور	جريدة الثورة	١٩٦٩/١
حسن محسب		
ماذا بعد صلاح عبد الصبور؟ الشعر الجديد إلى أين؟	الإذاعة	١٩٦٩/١/٤ و ١٩٦٩/١/١١
نبيل فرج		
أصبح صوت الشاعر فى عصرنا شرعيا ومسئولا	الأنوار	١٩٦٩/٣/٣٠
أربع ساعات مع الشاعر صلاح عبد الصبور	الطليعة السورية	١٩٦٩/٦/١٤
فتحى الابيارى		
الأميرة تنتظر صلاح عبد الصبور لأسباب فنية	الأخبار «ملحق»	١٩٦٩/٩/٢٨
ماذا قال صلاح وخليل خاوى فى النادى الثقافى العربى	الأحرار	١٩٦٩/١٢/١٢
إحسان عباس		
ندوة الآداب : قيم جديدة للشعر العربى الحديث	الآداب	١٩٧٠/٢
حديث لعلال الفاسى عن كتاب «حياتى فى الشعر»	مجلة الإخاء (طهران)	١٩٧٠/٣/١
محمود سالم		
مطلوب معارض واحد .. ومنفضة سجاير للسادة النقاد	الإذاعة	١٩٧٠/٤/٢٥
هانى مطاوع		
ثورة عبد الناصر والمسرح المصرى إلى أى مدى يختلف المسرح الشعرى الجديد عن سابقه وإلى أى مدى تحققت روح الثورة فيه؟	المسرح	١٩٧٠/١٢/١١
السينما أفسدت الأذواق ولكن		١٩٧١/٥/١٦
ملك إسماعيل		
الحرية والعدل فى رأى شاعر		١٩٧١/٦/١٣
حديث عن الأميرة تنتظر	الطليعة السورية	١٩٧٢/١١/٢٣
لقاء مع الشاعر صلاح عبد الصبور	الصحافة الملحق الثقافى	١٩٧٥/٦/١٣
مفيد فوزى		
من مقاعد المتفرجين (آراء صلاح عبد الصبور ورشاد رشدى وآخرين حول آكاديمية الفنون وأثرها)	صباح الخير	١٩٧٦/٢/١٩
مجدى العفيفى		
الشعر العربى مصاب بالحمى (لقاء صحفى)	الأخبار	١٩٧٨/١٢/٢٠
مفيد فوزى		
استفتاء ١٩٧٨ (حوار حول أهم الإنجازات الثقافية فى عام ١٩٧٨)	صباح الخير	١٩٧٨/١٢/٢٨
حسن شاه		
لقاء مع الشاعر الأديب صلاح عبد الصبور	الأخبار	١٩٧٩/٦/٢٠
بركسام رمضان		
الشعر الحديث ، هل أضاف جديدا؟	أخبار اليوم	١٩٧٩/٦/٢٣
لقاء صحفى	ملحق جريدة الرأى العام الكويتية	١٩٧٩/٧/١٥
فتحى الإبيارى		
حوار قصير جدا مع صلاح عبد الصبور	أكتوبر	١٩٧٩/٧/٢٢
عبد العال الحمامصى		
المعاش .. القاعدة وليس الاستثناء (لقاء صحفى)	أكتوبر	١٩٧٩/٩/٢٣
أحمد سويلم		
سوق الكتاب : جنة الأبناء .. جهنم الآباء (لقاء صحفى)	أكتوبر	١٩٨٠/٢/١٠
سعيد رمضان		
لقاء مع صلاح عبد الصبور	الأيام	١٩٨٠/٣/١٩
حسن شاه		
صلاح عبد الصبور يعلن ..	الأخبار	١٩٨٠/٤/١٦

محمود العزب		
لقاء أدبي مع صلاح عبد الصبور	القصة	١٩٨٠/٦
عاطف فرج		
مع صلاح عبد الصبور	الهلال	١٩٨٠/٩
صفية الشامى		
لا يدلى فيا اختارت لى الأقدار من مناصب ـ عبد الصبور يصرخ وهو على أبواب الخمسين (لقاء صحفى)	الثقافة (الشارقة)	١٩٨٠/١٠/٩
صلاح عبد الصبور شنق زهران فأصبح شاعرا	المجلة (لندن)	١٩٨٠/١٠/١١
مجدى العفيفى		
حوار مع صلاح عبد الصبور	الأخبار	١٩٨٠/١٠/٢٢
مصطفى عبد الغنى		
مجلاتنا الثقافة إلى أين ؟	الأهرام	١٩٨٠/١١/٩
ألحان تحاور صلاح عبد الصبور	ألحان	١٩٨١/٥/٣٠
حسان عطوان		
آخر حوار مع صلاح عبد الصبور	الدوحة	١٩٨١/١٠

ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

أ ـ فصول فى كتب :

محمود أمين العالم		
فى الثقافة المصرية «شعر صلاح عبد الصبور وخصائص الشعر الحديث» ص ١٣٢ ـ ١٤١	القاهرة	١٩٥٥
لويس عوض		
دراسات فى أدبنا الحديث «شاعر ماكر يعرف أصول فنه» ص ١٨٧ ـ ١٩٥	القاهرة	١٩٦١
نازك الملائكة		
قضايا الشعر المعاصر «قصيدة رحلة فى الليل من ديوان «الناس فى بلادى» ص ٨٧ ـ ٨٩ قصيدة السلام من ديوان «الناس فى بلادى» ص ١٠٦ ـ ١٦٢	بيروت	١٩٦٢
بدوى طبانه		
التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى «ظاهرة التجسيد فى الشعر الجديد.» قصيدة «لحن» لصلاح عبد الصبور ص ٣٠٤ ـ ٣٠٥	القاهرة	١٩٦٣
رشاد رشدى		
مقالات فى الأدب والنقد «كتاب أحداث» ص ٣٤ ـ ٤١	القاهرة	١٩٦٣
أحمد كمال زكى		
نقد : دراسة وتطبيق «النموذج الجديد .. الناس فى بلادى» ص ١٧٠ ـ ١٩٢	القاهرة	١٩٦٤
جليل كمال الدين		
الشعر العربى الحديث وروح العصر «صلاح عبد الصبور» ص ٤٤٣ ـ ٤٦٨	بيروت	١٩٦٤
لويس عوض		
دراسات فى النقد والأدب «الشعر : الطريق المسدود .. ديوان أقول لكم» ص ١٧٩ ـ ١٩٢	القاهرة	١٩٦٤
ماهر حسن فهمى		
الأدب والحياة فى المجتمع المصرى المعاصر «اتجاهات الشعر ، الاتجاه الواقعى» ص ٧٤ ـ ٧٨	القاهرة	١٩٦٤
محمد غنيمى هلال		
النقد الأدبى الحديث «صياغة الشعر .. قصيدة رمزية «طفل» للأستاذ صلاح عبد الصبور» ص ٤٥٥ ـ ٤٥٩	القاهرة	١٩٦٤
محمد النويهى		

قضية الشعر الجديد — القاهرة — ١٩٦٤

«عيوب الشكل القديم ـ ديوان أقول لكم» ص ٩٦ ـ ٩٨
«اللغة الحية فى الشكل الجديد» ديوان الناس فى بلادى» ص ١٠٩ ـ ١١٦
«الوحدة الحيوية فى الشكل الجديد ـ ديوان الناس فى بلادى» ص ١٢٨ ـ ١٣٠
«أخطار فى الشكل الجديد ـ أبيات من شعر عبد الصبور» ص ١٣٢ ـ ١٣٣
«اتحاد الشكل والمضمون ـ دفاع عن شعر عبد الصبور» ص ١٤١ ـ ١٤٥
«الجسد والروح ـ أغنية من فيينا من ديوان أحلام الفارس القديم» ص ١٤٦ ـ ١٦٨

«إليوت والسياب ـ صلاح عبد الصبور وتقديره لإليوت» ص ٣٧٦ ـ ٣٦٩
«تجديد الشكل فى الشعر والمسرحية ـ وصف عبد الصبور للناس فى بلادنا» ص ٣٧٨ ـ ٣٨٣
«المنطق ضرورى ولكنه لا يكفى ـ استعمال الشاعر صلاح عبد الصبور للشكل القديم» ص ٤٠٦

محى الدين محمد
ثورة على الفكر العربى المعاصر «شاعر من مدينتى» ص ٢٧٥ ـ ٢٨٦ (حول ديوانى «الناس فى بلادى» و «رحلة فى الليل») — صيدا — ١٩٦٤

أحمد محمد الحوفى
القومية العربية فى الشعر الحديث «النقد بين الموضوع والفن» ص ٧ ـ ١٢ (حول قصيدة عبد الصبور «تأملات فى زمن جريح») — القاهرة — ١٩٦٦

عز الدين إسماعيل
الشعر فى إطار العصر الثورى «قصيدة لترتفع»» لصلاح عبد الصبور» ص ٧٠ ـ ٧٢ «قصيدة سأقتلك» ص ٧٨ ـ ٨٠ — القاهرة — ١٩٦٦

فتحى الإبيارى :
الأم .. حكايات وقصص «صلاح عبد الصبور وحديث عن الأم» ص ١١١ ـ ١١٢ — القاهرة — ١٩٦٦

عز الدين اسماعيل
الشعر العربى المعاصر
قصيدة «لحن» من ديوان «الناس فى بلادى»
ص ٢٣٣ ـ ٢٣٧ «معاربة الشعر المعاصر»
مسرحية «مأساة الحلاج» ص ٢٤١ ـ ٢٤٦
«أحلام الفارس القديم» ص ٣٤٠ ـ ٣٤١ — القاهرة — ١٩٦٧

شكرى عياد
تجارب فى الأدب والنقد «مأساة الحلاج بين الشعر والمسرح» ص ١٤٨ ـ ١٥٥ — القاهرة — ١٩٦٧

لويس عوض
الثورة والأدب — القاهرة — ١٩٦٧
«الخلاص بالموت» ص ١٠٥ ـ ١١٨ «الخلاص بالحب» ص ١١٨ ـ ١٣٠

أنطونيوس ميخائيل
دراسات فى الشعر العربى الحديث «أقول لكم .. مأساة الحلاج» ص ١٩٧ ـ ٢٠٨ — بيروت — ١٩٦٨

عز الدين إسماعيل
الأدب وفنونه (ط ٤) «قصيدة الملك لك «لصلاح عبد الصبور» ص ١٧٤ ـ ١٧٧ — القاهرة — ١٩٦٨

غالى شكرى
شعرنا الحديث إلى أين؟ — القاهرة — ١٩٦٨
«الناس فى بلادى» ص ١٢٣ ـ ١٢٤
غربة الشاعر الحديث : «رحلة فى الليل» ص ٢٢٩ ـ ٢٤٣

س . موريه . ترجمة سعد مصلوح حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث «صلاح عبد الصبور» ص ٦٠ ـ ٦٥	القاهرة	١٩٦٩
سامى خشبة شخصيات من أدب المقاومة «مأساة الحلاج» ص ٣٧ ـ ٥٣	بيروت	١٩٧٠
حسن توفيق اتجاهات الشعر الحر «صلاح عبد الصبور» ص ١٤ ـ ١٧	القاهرة	١٩٧٠
ماهر حسن فهمى الحنين والغربة فى الشعر العربى الحديث «الغربة الفكرية» ص ١٤١ ـ ١٤٤ و ١٤٧ ـ ١٥٢ «الموقف الجدلى» ص ١٦٥ ـ ١٦٧ «ألوان وأصوات» ص ٢١٠ ـ ٢١٢ .	القاهرة	١٩٧٠
عز الدين الأمين نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر «مع صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة» ص ١٠٥ ـ ١٢٩	القاهرة	١٩٧١
أحمد كمال زكى النقد الأدبى الحديث «الحياة المصرية العامة» ص ١١١ ـ ١١٨	القاهرة	١٩٧٢
سامى خشبة قضايا معاصرة فى المسرح المسرح الشعرى والتجديد فى المسرح : مسافر ليل .. والقاتل .. والمتفرج ص ١٩٩ ـ ٢١٤ ليلى والمجنون : قصة الجيل الضائع بين السيف والكلمات ص ٢١٥ ـ ٢٢٢ ليلى والمجنون : القصة القديمة والمسرحية الثانية ص ٢٢٣ ـ ٢٣٠ ليلى والمجنون وحلم الفرسان المهزومين ص ٢٣١ ـ ٢٣٩	بغداد	١٩٧٢
غالى شكرى ثقافتنا بين نعم ولا «الأدب المصرى بعد الخامس من يونيو» ص ٥١ ـ ٧٧	بيروت	١٩٧٢
محمود أمين العالم الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر مأساة الحلاج بلا مأساة «ص ٢٥٨ ـ ٢٦٥ الأميرة تنتظر» ص ٢٦٦ ـ ٢٧٢	بيروت	١٩٧٣
رجاء عيد فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق «دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام فى الشعر والمسرح والرواية» ص ٣٠٥ ـ ٣٠٦ و٣٢٤ ـ ٣٣٠	القاهرة	١٩٧٥
عبد المحسن بدر حركات التجديد فى الأدب العربى «الواقعية ١٩٤٥ ـ ١٩٦٤» ص ١٨٧ ـ ١٩١ (حول نظرة عبد الصبور إلى الواقعية فى شعره)	القاهرة	١٩٧٥
عبده بدوى فى الشعر والشعراء «القسم التطبيقى صلاح عبد الصبور» ص ٢٣٩ ـ ٢٤٥	القاهرة	١٩٧٥
محمد أحمد العزب دراسات فى الشعر «المسرح وقضية الشعر الحر» ص ١٣٠ ـ ١٣٢ (حول ملامح المسرح الشعرى عند عبد الصبور)	القاهرة	١٩٧٥
عبد العال الحمامصى هؤلاء يقولون فى السياسة والأدب «صلاح عبد الصبور» ص ١٦٩ ـ ١٧٧	القاهرة	١٩٧٦
على عزت اللغة والدلالة فى الشعر «التجديد فى الشعر العربى» ص ٣٧ ـ ٤١	القاهرة	١٩٧٦
انس داود الأسطورة فى الشعر الحديث «المؤثرات الأجنبية فى استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر» ص٢٠١ ـ ٢١١ ، و٢٤٦ ـ ٢٤٨و ٤٠٥ ـ ٤٠٨	القاهرة	١٩٧٧
عبد القدوس الخاتم مقالات نقدية «الشعر العربى» ص ٩٦ ـ ٩٩	الخرطوم	١٩٧٧
شوقى ضيف الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور «فى الشعر الحديث» ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨ (حول شعره فى تحية أول جندى رفع على سيناء علم الوطن المفدى)	القاهرة	١٩٧٧

محمد فتوح أحمد

الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر «صلاح عبد الصبور ورموز الحالات النفسية ... رموزه تدور حول ثالوث الحب والحزن والطموح الإنسانى» ص ٢٧٨ ـ ٢٨٩ — القاهرة — ١٩٧٧

زكى نجيب محمود

مع الشعراء «ما هكذا الناس فى بلادى» ص ١٥٤ ـ ١٥٩ — بيروت — ١٩٧٨

محمد احمد العزب

ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر «التمرد على اللغة» ص ١٥٦ ـ ١٦٥ — القاهرة — ١٩٧٨

محمد إبراهيم أبو سنة

دراسات فى الشعر العربى «البداية والمعارك» ص ٧٥ ـ ٧٩ (حول صلاح عبد الصبور وديوانه «الناس فى بلادى» الذى لفت إليه الأنظار) «الاتجاه الفلسفى فى شعر صلاح عبد الصبور» ص ١٢١ ـ ١٢٦ — القاهرة — ١٩٧٩

كامل السوافيرى

دراسات فى النقد الأدبى المعاصر «قضية الشعر الحر» ص ١٦٤ ـ ١٦٥ (حول نقد العقاد لصلاح عبد الصبور) — القاهرة — ١٩٧٩

نبيل فرج

مواقف ثقافية «صلاح عبد الصبور» ص ١٩٩ ـ ٢١٣ — القاهرة — ١٩٨٠

(**)مقالات نقدية

محمد مصطفى بدوى

حول سونيته قاهرية — الأدب — ٥ / ١٩٥٦

رشدى صالح

إسم قرية دنشواى — الجمهورية — ٢٩ / ٥ / ١٩٥٦

محمد عفيفى عامر

إلى لوركا ـ مهداة للشاعر صلاح عبد الصبور — الآداب — ٦ / ١٩٥٦

كامل الشناوى

يوميات الشعراء — الجمهورية — ١٩ / ٦ / ١٩٥٦

محى الدين إسماعيل

يا نجمى .. يا نجمى الأوحد — ٧ / ١٩٥٦

بدر الديب

حول ديوان صلاح عبد الصبور «الناس فى بلادى» والتحرر الشعرى. — الجمهورية — ٨ / ١٩٥٦

فوزى المتبل

الشعر فى مجلس الآداب — روز اليوسف — ١٥ / ١٠ / ١٩٥٦

ملك عبد العزيز

الشعر فى المعركة «سأقتلك» لصلاح عبد الصبور — الأدب — ٢ / ١٩٥٧

أنيس منصور

الناس فى بلادى — الأخبار — ١٩ / ٤ / ١٩٥٧

على الراعى

نظرة فى ديوان «الناس فى بلادى» عبد الصبور عاشق شعبى رفيع المقدار — المساء — ٢٤ / ٤ / ١٩٥٧

رجاء النقاش

شاعر كبير من صفوف الشباب — صباح الخير — ٢٥ / ٤ / ١٩٥٧

محمود أمين العالم

الناس فى بلادى — الرسالة الجديدة — ٥ / ١٩٥٧

ع . ب .

الناس فى بلادى — الثقافة الوطنية — ٥ / ١٩٥٧

عبد الله الشفق

الناس فى بلادى — الآداب — ٦ / ١٩٥٧

المقال	الدورية	التاريخ
بنت الشاطئ		
الناس فى بلادى	الأدب	٦ / ١٩٥٧
نجيب سرور		
أزمة الشعر الحديث	الرسالة الجديدة	٧ / ١٩٥٧
محى الدين محمد		
الناس فى بلادى «شاعر من مدينتى»	الآداب	٧ / ١٩٥٧
أسعد رزوق		
الناس فى بلادى	شعر	٧ / ١٩٥٧
كمال عبد الرؤوف		
دفاع عن الشعر الجديد	الإذاعة	٦ / ٧ / ١٩٥٧
إيليا الحاوى		
شعر عبد الصبور بين المعرفة والتجربة	الآداب	١١ / ١٩٥٧
أحمد عبد المعطى حجازى		
قرأت العدد الماضى من الآداب ـ أغنية خضراء	الآداب	١١ / ١٩٥٧
لطفى الخولى		
الأدب المعاصر فى حالة تناقض مع المجتمع الجديد ـ محمود تيمور الأديب المحترف الوحيد فى مصر	المساء	٢٧ / ١١ / ١٩٥٧
فاروق القاضى		
الصحافة والثقافة	المساء	٥ / ١ / ١٩٦٠
جيلى عبد الرحمن		
حول الشعر الحديث	المساء	١٩ / ٣ / ١٩٦٠
عز الدين إسماعيل		
صور من الشعر الجديد	المجلة	٤ / ١٩٦٠
إسماعيل الحبروك		
ولكنى أقف على كتفيه رد على مقالة نشرها صلاح عبد الصبور فى روز اليوسف فى ٤ / ٧ / ١٩٦٠)	روز اليوسف	١١ / ٧ / ١٩٦٠
فؤاد دواره		
نحن وأكتاف من سبقونا تعليق على مقال صلاح عبد الصبور المنشور فى روز اليوسف فى ٤ / ٧ / ١٩٦٠ .	الإذاعة	١٦ / ٧ / ١٩٦٠
فاروق شوشة		
صلاح عبد الصبور	الآداب	١٠ / ١٩٦٠
عبد المنعم عواد يوسف		
صلاح عبد الصبور والشعر العاطفى	الآداب	١١ / ١٩٦٠
صالح جودت		
فى الأسبوع مرة (حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى)	الكواكب	١٧ / ١ / ١٩٦١
زكى نجيب محمود		
.. هكذا الناس فى بلادى	أخبار اليوم	١٨ / ٣ / ١٩٦١
الحسانى حسن عبد الله		
العروض ومسئولية النقد والتجديد	الآداب	٤ / ١٩٦١
ملك عبد العزيز		
ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر	المجلة	٤ / ١٩٦١
لويس عوض		
الطريق المسدود ـ تعليق على ديوان «أقول لكم»	الجمهورية	٣٠ / ٦ / ١٩٦١
محمد مندور		
الشئ الحزين ـ تعليق على ديوان «أقول لكم»	الجمهورية	١٩ / ٧ / ١٩٦١
فاروق القاضى		
ديوان «أقول لكم»	المساء	٢١ / ٧ / ١٩٦١
عائشة عبد الرحمن		
ديوان «أقول لكم»	الأهرام	٢١ / ٧ / ١٩٦١
أحمد عباس صالح		
لماذا يا جمعى الدكتور مندور؟ «أقول لكم»	الجمهورية	٢٢ / ٧ / ١٩٦١

فؤاد دواره أقول لكم	المجلة	٨ / ١٩٦١
جلال العشرى هكذا قال صلاح عبد الصبور (حول ديوان «أقول لكم»)	الأخبار	٤ / ٨ / ١٩٦١
فؤاد دواره «أقول لكم». وخطر مدرسة إليوت على الشعر الجديد	الإذاعة	١٢ / ٨ / ١٩٦١
إبراهيم شعراوى كل أبواب الفن تحمل مفتاحها (حول ديوان «أقول لكم»)	الآداب	٩ / ١٩٦١
رشدى صالح «ماذا يبقى منهم للتاريخ»	الإذاعة	٢٧ / ١ / ١٩٦٢
رجاء النقاش هل للشعر العربى الجديد فلسفة	الآداب	٣ / ١٩٦٢
ملك عبد العزيز ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر	المجلة	٤ / ١٩٦٢
فؤاد رفقه «أقول لكم»	الشعر	٤ / ١٩٦٢
رجاء النقاش نقد «مذكرات قصيدة الصوفى بشر الحافى» لصلاح عبد الصبور	الآداب	٨ / ١٩٦٢
موسى الصراوى «أقول لكم»	الآداب	١٠ / ١٩٦٢
فاروق منيب الشعر فى المعركة	الجمهورية	١٢ / ١٠ / ١٩٦٢
محمد إبراهيم أبو سنة أين يقف الشعر الجديد؟	المساء	١٨ / ١ / ١٩٦٣
فاروق منيب نضال دنشواى علامة مضيئة فى حركتنا القومية ـ قصيدة «شنق زهران» للشاعر صلاح عبد الصبور.	المساء	٢ / ٢ / ١٩٦٣
عبد الجبار دواد البصرى دفاع عن العروض الموروث (حول مقال عبد الصبور المنشور فى المجلة فى ٣ / ١٩٦٣)	المجلة	٥ / ١٩٦٣
صالح جودت فى الأسبوع مرة : قصة شاعر تاب وأناب (يهاجم عبد الصبور لأنه لا يعتقد فى شعره الجديد)	الكواكب	٢٨ / ٥ / ١٩٦٣
سعيد الشيبانى رأى فى صلاح عبد الصبور	المجلة	٦ / ١٩٦٣
كمال النجمى الجرى بين الشعر والنثر (عن أصوات العصر)	الكواكب	٤ / ٦ / ١٩٦٣
غالى شكرى مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد	المجلة	١١ / ١٩٦٣
عز الدين إسماعيل المنهج الأسطورى فى الشعر المعاصر	الشعر	١ / ١٩٦٤
غالى شكرى قصيدتان ومرحلتان لصلاح عبد الصبور «رحلة فى الليل» و«الظل والصليب»	الشعر	٢ / ١٩٦٤
رجاء النقاش لغة الشعر ولغة الحياة	الجمهورية	٢٠ / ٢ / ١٩٦٤
زينب حسن سهير القلماوى تقول : ألف ليلة ليست أدبا مكشوفا	الكواكب	٢٥ / ٢ / ١٩٦٤
عامر محمد بحيرى مكتبة الثقافة : ماذا أقول لكم	الثقافة الجديدة	١٠ / ٣ / ١٩٦٤

أحمد كمال زكى		
النموذج الجديد (أعيد نشرها فى «نقد ودراسة وتطبيق» فى القاهرة، ١٩٦٤)	الآداب	٥ / ١٩٦٤
يوسف إدريس		
«أحلام الفارس القديم»	الجمهورية	٢١ / ٥ / ١٩٦٤
إحسان عبد القدوس		
خواطر فنية حول ديوان «أحلام الفارس القديم»	روز اليوسف	٢٥ / ٥ / ١٩٦٤
مصطفى محمود		
الشاعر المتصوف صلاح عبد الصبور	صباح الخير	٢٨ / ٥ / ١٩٦٤
محى الدين محمد		
بين شاعرين «عبد الصبور وأنطونيو ماخادور»	الشعر	٦ / ١٩٦٤
محمد توفيق		
ماذا يقول الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم»	آخر ساعة	٣ / ٦ / ١٩٦٤
أحمد عبد المعطى حجازى		
الحزن فى ثلاثة دواوين «الناس فى بلادى» و «أقول لكم» و «أحلام الفارس القديم»	روز اليوسف	١٩٦٤/٦/٢٢
ناقد		
شاعر الأحزان صلاح عبد الصبور	أخبار اليوم	١٩٦٤/٦/٢٧
مجاهد عبد المنعم مجاهد		
ديوان «أحلام الفارس القديم»	الشعر	١٩٦٤/٧
محمود أمين العالم		
الشاعر والحقيقة	المصور	١٩٦٤/٧/٢٤
كمال النجمى		
الفارس وأحلامه والتزامه	الكواكب	١٩٦٤/٧/٢٨
عبد المنعم مجاهد		
أحلام فارس	الشعر	١٩٦٤/٨
غالى شكرى		
قصيدتان ومرحلتان		
تعليقات (عن ديوان أحلام الفارس القديم)	الشعر	١٩٦٤/٨
لويس عوض		
الخلاص بالموت (أعيد نشرها فى «الثورة والأدب» فى القاهرة١٩٦٧	الأهرام	١٩٦٤/٨/٧
لويس عوض		
الخلاص بالحب (أعيد نشرها فى كتاب «الثورة والأدب» فى القاهرة. ١٩٦٧)	الأهرام	١٩٦٤/٨/١٤
عبد القادر القط		
النقد الأدبى وحل الألغاز (حول مقالتى لويس عوض عن ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم»)	الأهرام	١٩٦٤/٨/٢٨
محمد عبد الله الشفقى		
أحزان الفارس	شعر	١٩٦٤/٩
معين بسيسو		
دفاع عن الفارس الجديد ـ الدكتور لويس عوض خلف قناع الفارس القديم	الآداب	١٩٦٤/١٠
محمد النويهى		
رسالة ـ مزايا الشكل الجديد فى الشعر	الرسالة	١٩٦٤/١٠
عبده بدوى		
رد على رسالة الدكتور النويهى	الرسالة	١٩٦٤/١٠
عبد الحكيم عبد السلام		
حول مؤتمر الأدباء العرب	الآداب	١٩٦٤/١١
غالب هلسا		
قضايا الأدب والأدباء: معركة حول الأدب والموقف	الآداب	١٩٦٤/١١
محمد النويهى		
من ديوان أحلام الفارس القديم «أغنية من فيينا»	الآداب	١٩٦٥/١

محيى الدين محمد		
الروح الشعرى	شعر	١٩٦٥/١
محمد النويهى		
«أغنية من فيينا من «ديوان أحلام الفارس القديم»	الآداب	٢ / ١٩٦٥
محمد غريب		
كتابنا يحاكمون .. ت . س . إليوت (رد على مقالة لصلاح عبد الصبور عن ت . س . إليوت المنشورة فى الأهرام فى ٢٢ / ١ / ١٩٦٥)	الإذاعة	٦ / ٢ / ١٩٦٥
صبرى حافظ		
أحلام الشاعر القديم والتزاماته	الآداب	٣ / ٥ / ١٩٦٥
محمد كمال		
دراسة الدكتور النويهى لقصيدة «أغنية من فيينا»	الآداب	٣ / ١٩٦٥
عز الدين إسماعيل		
ظاهرة الحزن فى شعرنا الحديث (حول ديوان «أحلام الفارس القديم»)	الشعر	٤ / ١٩٦٥
بدون توقيع		
الجيل الثالث : هل هو وهم أم حقيقة ؟	الإذاعة	١٩ / ٦ / ١٩٦٥
كمال نشأت		
الشعر الجديد إلى أين يتجه؟	المساء	٢٠ / ٦ / ١٩٦٥
أحمد حجازى		
جاهليون ومجددون فى الموسم الماضى (حول أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور)	روز اليوسف	٥ / ٧ / ١٩٦٥
عائشة عبد الرحمن		
الثورة والثقافة	الأهرام	٦ / ٨ / ١٩٦٥
عبد المنعم صبحى		
هل هو موسم الشعر ؟	آخر ساعة	٢ / ٢ / ١٩٦٦
شكرى عياد		
«مأساة الحلاج»	الجمهورية	٣ / ٢ / ١٩٦٦
مصطفى محمود		
«مأساة الحلاج»	صباح الخير	١٠ / ٢ / ١٩٦٦
محمود أمين العالم		
«مأساة الحلاج» بلا مأساة	المصور	١٨ / ٢ / ١٩٦٦
مطاع صفدى		
مسئولية المعاناة فى الشعر الحضارى ـ عبد الصبور من أبرز شعراء المأساة وكانت له انطلاقة جماهيرية	الآداب	٣ / ١٩٦٦
جلال العشرى		
رأى فى «مأساة الحلاج»	الفكر المعاصر	٤ / ١٩٦٦
نبيل فرج		
«مأساة الحلاج»	المسرح	٤ / ١٩٦٦
جمال بدران		
القصة والمسرح والنقد (حول «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور)	الكتاب العربى	١٠ / ٤ / ١٩٦٦
جليل البندارى		
أنا والنجوم (حول «مأساة الحلاج» التى أخرجها للمسرح سعد أردش)	الأخبار	١١ / ٤ / ١٩٦٦
جلال العشرى		
رأى فى كتاب «مأساة الحلاج» صلاح عبد الصبور	الفكر المعاصر	١٤ / ٤ / ١٩٦٦
فاروق عبد الوهاب		
مكتبة المسرح (مأساة الحلاج)	المسرح	٥ / ١٩٦٦
التحرير		
تيارات فى المجلات والصحف (رد على مقال «الفن والحياة» لصلاح عبد الصبور المنشور فى الأهرام فى ٢٨ / ٤ / ١٩٦٦)	الكتاب العربى	١٠ / ٥ / ١٩٦٦
نبيل فرج		
«مأساة الحلاج»	الآداب	٦ / ١٩٦٦

الكاتب	العنوان	المطبوعة	التاريخ
شوقى خميس	«مأساة الحلاج»	المساء	٢ / ٦ / ١٩٦٦
شوقى خميس	صلاح عبد الصبور والمسرح الشعرى	المساء	٢ / ٦ / ١٩٦٦
عبد القادر القط	«مأساة الحلاج»	الآداب	٧ / ١٩٦٦
عز الدين إسماعيل	«مأساة الحلاج»	الآداب	٨ / ١٩٦٦
رياض صدقى	إلى الأستاذ صلاح عبد الصبور	الآداب	٨ / ١٩٦٦
كامل البوهى	ندوة الآداب «مأساة الحلاج»	الآداب	٩ / ١٩٦٦
جلال العشرى	«مأساة الحلاج»	الكتاب العربى	١٠ / ١٠ / ١٩٦٦
محمد سعد	من داخل المسرح القومى	الإذاعة	٥ / ١١ / ١٩٦٦
رياض الطويل	«الناس فى بلادى»	العلوم	١٢ / ١٩٦٦
حسن محسب	مع الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى	الإذاعة	١٧ / ١٢ / ١٩٦٦
أحمد عبد المعطى حجازى	ليس بالأدب وحده .. يحيا التراث	روز اليوسف	٢٣ / ١ / ١٩٦٧
أحمد عبد المعطى حجازى	صلاح عبد الصبور ومسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج»	المجلة	٢ / ١٩٦٧
مجاهد عبد المنعم مجاهد	قرأت العدد الماضى من الآداب : الأبحاث	الآداب	٣ / ١٩٦٧
محمد الحناوى	الإنتاج الجديد : مأساة الحلاج	الآداب	٣ / ١٩٦٧
مراسل الآداب فى القاهرة	احتفالات عيد العلم	الآداب	٣ / ١٩٦٧
عبد القادر القط	«مأساة الحلاج»	الآداب	٤ / ١٩٦٧
أحمد عبد الحميد	«مأساة الحلاج»	الجمهورية	١٦ / ٤ / ١٩٦٧
وحيد النقاش	«مأساة الحلاج»	الأهرام	٢١ / ٤ / ١٩٦٧
محمد بركات	الأزهر يقدم الحلاج الشهيد الكلمات	الإذاعة	٢٢ / ٤ / ١٩٦٧
محمد جلال	نسأل .. ولكن بلا غضب	الإذاعة	٢٩ / ٤ / ١٩٦٧
عبد القادر حميدة	الحركة الأدبية لم تنم ولم تمت	الإذاعة	٢٠ / ٥ / ١٩٦٧
حسن محسب	كتائب المثقفين تجدد البيعة لعبد الناصر	الإذاعة	١٧ / ٦ / ١٩٦٧
فاضل تامر	عبد الصبور ومسرح إليوت ـ بين مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية	الآداب	٩ / ١٩٦٧
فاروق عبد القادر	الصدق التاريخى والصدق الفنى فى «مأساة الحلاج»	المسرح	٩ / ١٩٦٧
التحرير	«مأساة الحلاج» على مسرح الجيب بالإسكندرية	المسرح	١٠ / ١٩٦٧
محمد بركات	«مأساة الحلاج» فى الإسكندرية	الإذاعة	٧ / ١٠ / ١٩٦٧

المقال	الدورية	التاريخ
نبيل بدران		
«مأساة الحلاج»	آخر ساعة	١١ / ١٠ / ١٩٦٧
أحمد عباس صالح		
«مأساة الحلاج» والسقطة المهلكة	روز اليوسف	٣٠ / ١٠ / ١٩٦٧
بهاء طاهر		
ميزان الكون	الكاتب	١١ / ١٩٦٧
كمال عيد		
الإخراج والتكنيك فى «مأساة الحلاج»	المسرح	١١ / ١٩٦٧
منير عامر		
ليلة فى ظل العامية والحلاج	المسرح	١١ / ١٩٦٧
التحرير		
من «مأساة الحلاج»	الجمهورية	٢ / ١١ / ١٩٦٧
عزت الأمير		
مأساة الحلاج	الكواكب	١٤ / ١١ / ١٩٦٧
إسماعيل مهدوى		
أبو الحسين الحلاج بين المأساة والشعوذة	المساء	٢٥ / ١١ / ١٩٦٧
مصطفى القط		
رد على نقد (حول ما كتبه بهاء طاهر عن عبد الصبور فى الكاتب فى ١١ / ١٩٦٧)	الكاتب	١٢ / ١٩٦٧
يوسف السباعى		
«مأساة الحلاج»	آخر ساعة	١٣ / ١٢ / ١٩٦٧
فاضل تامر		
نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية	الآداب	٢ / ١٩٦٨
محمد جلال		
ناقد يهاجم كل النقاد	الإذاعة	١٦ / ٣ / ١٩٦٨
محمد بركات		
«مأساة الحلاج»	المسرح والسينما	٥ ـ ٦ / ١٩٦٨
زكى نجيب محمود		
هل هذا كل ما يبقى؟	الفكر المعاصر	٦ / ١٩٦٨
فاروق عبد القادر وجلال العشرى ومحمد بركات		
مهرجان المسرح بالإسكندرية ومأساة الحلاج	المسرح والسينما	٩ / ١٩٦٨
مأمون غريب		
هذا الجيل الجديد من الكتاب هل يحقق الأمل؟	آخر ساعة	١٨ / ٩ / ١٩٦٨
محسن الخياط		
ماذا يبقى منهم للتاريخ	الجمهورية	١٧ / ١٠ / ١٩٦٨
محمد عز الدين المناصرة		
النتاج الجديد: قراءة جديدة لشعرنا القديم	الآداب	١١ / ١٩٦٨
حسن محسب		
التفاصيل الكاملة للمعركة التى دارت بين أنصار الشعر القديم والحديث .. من أجل هذا السؤال: من يفوز بجائزة الدولة هذا العام؟	الإذاعة	٢ / ١١ / ١٩٦٨
حسن محسب		
ماذا بعد صلاح عبد الصبور!	الإذاعة	١٨ / ١ / ١٩٦٩
جابر عصفور		
تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور	المجلة	٢ / ١٩٦٩
غالى شكرى		
الأدب المصرى بعد الخامس من يونيو «الثورة والدعوة إلى الثأر فى شعر صلاح عبد الصبور»	الطليعة	٥ / ١٩٦٩
صلاح عبد الصبور ونظرة فى التراث العربى	الجماهير العربية	٩ / ٦ / ١٩٦٩
الشعر ومعاناة القيم	الثورة	١١ / ٦ / ١٩٦٩

محمد دياب ٤ مسرحيات لم تكتب بعد «قيس وليلى» صلاح عبد الصبور	روز اليوسف	٧ / ٧ / ١٩٦٩
بدون توقيع عندما أصبح فى بلادنا وزارة للثقافة	الإذاعة	١٩ / ٧ / ١٩٦٩
حسن توفيق هذه حياته فى الشعر	الأخبار	٥ / ٩ / ١٩٦٩
سامى خشبة شخصيات من أدب المقاومة : الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات	الآداب	١٠ / ١٩٦٩
صافيناز كاظم مولانا رئيس تحرير مجلة المسرح	المصور	٢٤ / ١٠ / ١٩٦٩
جلال العشرى «مسافر الليل» تلك الكوميديا السوداء ومتى تكتب المسرحية شعرا ؟	المساء	٦ / ١١ / ١٩٦٩
بدون توقيع موقفنا من القضية	الإذاعة	٢١ / ١٢ / ١٩٦٩
جابر أحمد عصفور حياتى فى الشعر	المجلة	١ / ١٩٧٠
طه حسين الأميرة تنتظر	الآداب	١ / ١٩٧٠
جابر أحمد عصفور تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور	المجلة	٢ / ١٩٧٠
حسن محسب مسيرة الشعراء من سيناء إلى شدوان	الإذاعة	٤ / ٤ / ١٩٧٠
حسن محسب الأدباء والحرب (حول مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل»)	الإذاعة	١١ / ٤ / ١٩٧٠
فؤاد دوارة الثورة فى المسرح العربى	الآداب	٥ / ١٩٧٠
لويس عوض «الأميرة تنتظر»	الأهرام	١٥ / ٥ / ١٩٧٠
سامى خشبة المسرح الشعرى	المساء	١٨ / ٦ / ١٩٧٠
رجاء النقاش ليست أزمة قراء وأوراق ولكنها أزمة آراء واتجاهات	المصور	١٩ / ٦ / ١٩٧٠
سامى خشبة «ليلى والمجنون» ـ قصة الجيل الضائع بين السيف والكلمات	المساء	٢٥ / ٦ / ١٩٧٠
فاضل تامر شعر صلاح عبد الصبور ، من الغنائية إلى الدراما	الآداب	٧ / ١٩٧٠
بدر توفيق الأميرة بين الموت والانتظار	المسرح	٧ ـ ٨ / ١٩٧٠
سامى خشبة «ليلى والمجنون»	المساء	٢ / ٧ / ١٩٧٠
سامى خشبة المسرح الشعرى والتجديد فى المسرح (١) مسافر ليل (٢) الأميرة تنتظر	المساء	١١ ـ ١٨ / ٧ / ١٩٧٠
محمد جبريل العصر الذهبى للرواية حبيس أدراج الكتاب (حول تحمس صلاح عبد الصبور لأعمال الأدباء الشبان)	المساء	٢٦ / ٧ / ١٩٧٠
فاروق عبد القادر صلاح عبد الصبور بالإنجليزية	روز اليوسف	٢٤ / ٨ / ١٩٧٠
حكيم ميخائيل الكلمة فى شعر صلاح عبد الصبور	المجلة	١٢ / ١٩٧٠
على شلش «ليلى والمجنون»	الإذاعة	١٩٧٠/١٢/٥

فاروق منيب		
مع الناس .. رحلة فى الليل وذكرى قديمة	المساء	١٩٧١/١/٢١
إبراهيم الصيرفى		
«تأملات فى زمن جريح»	المجلة	١٩٧١/٣
سيد طلبة		
عمر من الحب	صباح الخير	١٩٧١/٣/١١
فتحى الإبيارى		
هذا عمر من الحب	الأخبار	١٩٧١/٣/٢٨
عادل البلك		
«ليلى والمجنون»	الأخبار	١٩٧١/٤/٢٥
فاروق عبد القادر		
«ليلى والمجنون»	روز اليوسف	١٩٧١/٤/٢٦
نبيل بدران		
«ليلى والمجنون»	الأخبار	١٩٧١/٥/٤
سامى خشبة		
«ليلى والمجنون»	المساء	١٩٧١/٥/٢٠
نبيل راغب		
«ليلى والمجنون»	الطليعة	١٩٧١/٦
ماجد صالح السمرائى		
صلاح عبد الصبور ، الشعر والشاعر	الأقلام	١٩٧١/٦
مهدى الحسينى		
جيل يملك القدرة على الرؤية ولا يملك القدرة على الفعل (حول مسرحية «ليلى والمجنون»)	الأخبار	١٩٧١/٦/٦
سناء فتح الله		
اكتبوا للغضب (حول «ليلى والمجنون»)	الأخبار	١٩٧١/٦/٧
ناقد		
أسئلة وقضايا حول «ليلى والمجنون»	صباح الخير	١٩٧١/٦/١٠
سامى خشبة		
«ليلى والمجنون» ، القصة القديمة والمسرحية الثانية	المساء	١٩٧١/٧/٢
ملاحظات متفرج على المسرح من الخارج	المساء	١٩٧١/٧/٨
فرج صادق مكسيم		
«ليلى والمجنون»	المجلة	١٩٧١/٨
جلال العشرى		
وراء الستار (يتناول مسرحيات صلاح عبد الصبور بالنقد)	الأخبار	١٩٧١/١٠/٨
نبيل بدران		
«الأميرة تنتظر» والمخرج لم يصل بعد	الأخبار	١٩٧١/١١/٥
محمد تبارك		
الأميرة لن تنتظر بعد الآن على المسرح	أخبار اليوم	١٩٧١/١١/١٣
فاروق عبد القادر		
ماذا تنتظر الأميرة ؟	روز اليوسف	١٩٧١/١١/٢٩
سناء فتح الله		
بين السمندل والقرندل .. ياقلبى لاتحزن	الأخبار	١٩٧١/١١/٢٩
رشدى صالح		
الأميرة التى طال انتظارها	الأخبار	١٩٧١/١١/٣٠
حسن عبد الرسول		
نجمة العام الجديد «الأميرة تنتظر»	الأخبار	١٩٧١/١٢/٣١
فاروق منيب		
مجلة الشعر (حول رئاسة صلاح عبد الصبور للمجلة)	الجمهورية	١٩٧٢/٦/١
لويس عوض		
شعراء الرفض (حول جيل صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى وآخرين)	الأهرام	١٩٧٢/٧/٧

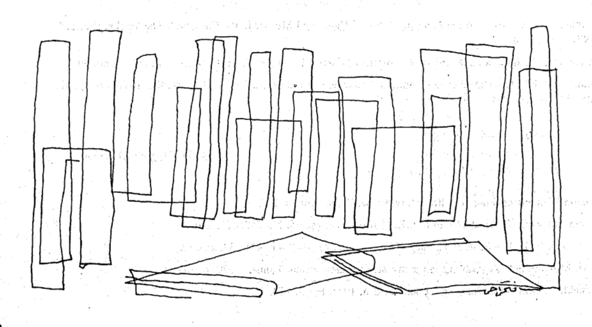
ماهر شفيق فريد		
ثورة ٢٣ يوليو والشعر المعاصر	الجديد	١٩٧٢/٧/٢٣
أحمد عبد الباسط هريدى		
الريف والمدينة والشعراء	روز اليوسف	١٩٧٢/٩/٢٥
لويس عوض		
شجر الليل	الأهرام	١٩٧٢/١١/٣
رياض عصمت		
أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور	المعرفة	١٩٧٣/٢
سميحة كحلوني		
صلاح عبد الصبور وأجمل ما كتب عن العواطف والحب	صباح الخير	١٩٧٣/٢/١٥
سامى خشبة		
المسرح فى البلاد العربية	المساء	١٩٧٤/٢/٢٨
محمد عنان		
التحدى الذى واجهه الشاعر فى «بعد أن يموت الملك»	روز اليوسف	١٩٧٤/٤/١
فريدة النقاش		
ماذا «بعد أن يموت الملك» ؟	الجمهورية	١٩٧٤/٤/٤
فاروق منيب		
«بعد أن يموت الملك»	الجمهورية	١٩٧٤/٤/٥
سامى خشبة		
«بعد أن يموت الملك»	المساء	١٩٧٤/٤/١١
سناء فتح الله		
الشاعر والملك	الأخبار	١٩٧٤/٤/١٥ و ١٩٧٤/٤/٢٢
محمد تبارك		
المسرحية لا يفهمها أصحاب الياقات البيضاء	أخبار اليوم	١٩٧٤/٤/٢٠
سامى خشبة		
«بعد أن يموت الملك»	المساء	١٩٧٤/٤/٢٠
سناء فتح الله		
عندما يكون الشعر بلا صوت	الأخبار	١٩٧٤/٤/٢٩
رشدى صالح		
شاهدت هذه المسرحية	الأخبار	١٩٧٤/٥/٧
سامى خشبة		
العلاقة المفقودة بين العلم والمسرح المصرى	المساء	١٩٧٤/٦/٢٧
خيرى عزيز		
دفاع عن الحقيقة لا عن صلاح عبد الصبور	الطليعة	١٩٧٥/١
ممدوح السكاف		
من الأصالة الفنية إلى التقليد الأعمى	المساء	١٩٧٥/١/١٩
المحرر		
«ليلى والمجنون» بين كرم والزرقانى	الجمهورية	١٩٧٥/٦/٢٣ و ١٩٧٥/٦/٢٤
أحمد على بدوى		
«مأساة الحلاج»	الأهرام	١٩٧٦/٣/١٢
المحرر		
«مأساة الحلاج» وإليوت	المساء	١٩٧٦/٣/٢٥
محمد بركات		
من قضايا المسرح المصرى	الإذاعة	١٩٧٦/٧/٣
مأمون غريب		
فتاة على مائدة الجنرال (حول كتابه «النساء حين يتحطمن»)	آخر ساعة	١٩٧٦/٨/٢٥
محمد مهران السيد		
صلاح عبد الصبور الشاعر المصرى	الدوحة	١٩٧٧/١

رجاء النقاش		
ملاحظات ثقافية .. هل كان عبد الناصر عدوا للمثقفين ؟ (حول قصيدة عبد الصبور «هل عاد ذو الوجه الكئيب»)	الهلال	١٩٧٧/١
محمد إبراهيم أبوسنة		
أصوات جديدة فى الشعر المصرى الحديث	الكاتب	١٩٧٧/٤
محمد الشناوى		
المسرح الشعرى بعد شوقى وعزيز أباظة	الجديد	١٩٧٧/٥/١
سعيد الورقى		
الأسطورة وأثرها فى الشعر العربى المعاصر	الكاتب	١٩٧٧/١١
عماد الدين عيسى		
افتحوا نوافذ الأدب .. يتجدد الهواء	المساء	١٩٧٨/١/٧
عماد الدين عيسى		
محنة ثقافية تواجه الأدباء (حول عدم اهتمام النقاد بالشعراء الذين ظهروا بعد صلاح عبد الصبور)	المساء	١٩٧٨/٣/٦
على الراعى		
الثائر القديس فى مسرحية «مأساة الحلاج»	العربى	١٩٧٨/٧
منير عامر		
الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح	صباح الخير	١٩٧٨/١٢/١٤
قصيدة أحلام الفارس القديم	حولية دار العلوم	١٩٧٨
على الراعى		
نجحوا باقتدار .. الجيل الصاعد من فنانى الكويت (حول تمثيلهم مسرحية عبد الصبور «عندما يموت الملك» على المسرح الكويتى)	العربى	١٩٧٨/٩
فرانسوا باسيلى		
تساؤلات لخدش كبرياء الإبداع	الدوحة	١٩٧٨/١١
منير عامر		
الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح	صباح الخير	١٩٧٨/١٢/١٤
مأمون غريب		
مهمة الناقد	آخر ساعة	١٩٧٨/١٢/٢٧
عبد العال الحمامصى		
أزمة الشعر بين زعيق الواقعية ورغيف نزار	أكتوبر	١٩٧٩/١/٧
المحرر		
متابعات (حول مقال مأمون غريب فى آخر ساعة فى ١٩٧٨/١٢/٢٧ حول رأى صلاح عبد الصبور فى مهمة الناقد)	الثقافة	١٩٧٩/٢
بركسام رمضان		
المسرحية الشعرية .. لماذا اختفت ؟	أخبار اليوم	١٩٧٩/٢/٢٤
حلمى سالم		
صلاح عبد الصبور يبحار فى الذاكرة	الأنوار	١٩٧٩/٣/٢١
المحرر		
«الإبحار فى الذاكرة»	الموقف العربى	١٩٧٩/٣
عزت خطاب		
الهجرة إلى الداخل	الرياض	١٩٧٩
الخروج وليست الهجرة	الرياض	١٩٧٩
لا بل هى الهجرة	الرياض	١٩٧٨/٢/٢٧
لا تظلم الهجرة	الرياض	١٩٧٨/٤/١٠
لا تظلم الهجرة	الرياض	١٩٧٩/٤/١٧
لا ، بل لا تظلم الأدب والنقد	الرياض	١٩٧٩/٥/١٥
شمس الدين موسى		
الفارس القديم يبحر فى الذاكرة	المساء	١٩٧٩/٣/٤
مديحة عامر		
قراءة فى ديوان «الإبحار فى الذاكرة	الأخبار	١٩٧٩/٣/٧

عبد الفتاح الديدى		
فى ذكرى العقاد .. قضية الشعر الجديد بين طه حسين والعقاد	الهلال	١٩٧٩/٤
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	١٩٧٩/٤
أحمد عبد الرازق أبو العلا		
«الحلاج» ضحية العذاب التراجيدى	الكاتب	١٩٧٩/٧/٦
عبد العزيز شرف		
صلاح عبد الصبور واستلهام القرآن فنيا	الأهرام	١٩٧٩/٧/٦
محمد عبد الهادى محمود		
حلم الشاعر وكواليس النثر	أكتوبر	١٩٧٩/٧/٢٩
محى الدين محمود		
هل نحن على أعتاب ثقافة جديدة ؟	الدوحة	١٩٧٩/٨
محمد عبد الحى		
إليوت والقارئ العربى	الدوحة	١٩٧٩/٩
ملامح الصوفية الجديدة فى الشعر العربى الحديث	الشرق	١٩٧٩/٣
محمد عبد الهادى		
هذا الديوان «الإبحار فى الذاكرة»	أكتوبر	١٩٧٩/٩/٩
محمد فتوح أحمد		
التشكيل بالموروث فى الشعر العربى المعاصر (حول «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»)	الشعر	١٩٧٩/١٠
زكى نجيب محمود		
شهادة مفكر على عصره (تحدث زكى نجيب محمود عن بعض الشعراء ومن بينهم صلاح عبد الصبور)	صباح الخير	١٩٧٩/١١/٢٢
محمد عبد الهادى محمود		
دراسة فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	١٩٧٩/١٢
جاد محمد جابر رزق		
أدب عالمى (حول مقال عبد الصبور «المرأة التى كرهت شكسبير» المنشور فى الدوحة فى ١٩٧٩/٦)	الدوحة	١٩٧٩/١٢
أحمد مرتضى عبده		
الإلهام والصنعة والشعر العربى الحديث	الكاتب	١٩٧٩/١٢
كمال قلته		
دراسات نقدية : تيارات أدبية	الجديد	١٩٧٩/١٢/١
عبد الله السقاف		
الشعر المنثور	العربى	١٩٨٠/١
عصام أحمد بهى		
الحكاية الشعبية فى المسرح الشعرى المصرى	المساء	١٩٨٠/١/٨
أسامة أبو طالب		
الحلاج .. درس معاناة	المسرح	١٩٨٠/٢
طلعت شاهين		
الممالك تخرج من عباءة النفرى (حول أثر صلاح عبد الصبور على الشاعر عبد المقصود عبد الكريم صاحب ديوان «أزدحم بالممالك»)	المساء	١٩٨٠/٢/١
محمد عبد الحى		
صلاح عبد الصبور	الدوحة	١٩٨٠/٣
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	١٩٨٠/٣
عايدة الشريف		
هؤلاء الكتاب العظام وأجورهم المتواضعة	الدوحة	١٩٨٠/٥

مصطفى عبد اللطيف السحرتى		
نظرات ونقدات فى الأدب والحياة	الثقافة	١٩٨٠/٥
عايدة الشريف		
محمد مندور ، المعلم والأب	الدوحة	١٩٨٠/٦
فتحى العشرى		
«كتابة على وجه الريح»	الأهرام	١٦ / ٦ / ١٩٨٠
مأمون غريب		
«كتابة على وجه الريح»	آخر ساعة	١٨ / ٦ / ١٩٨٠
لويس عوض		
رسالة مفتوحة الى صلاح عبد الصبور	الأهرام	١ / ٧ / ١٩٨٠
مصطفى عبد الله		
شعراء القاهرة فى لقاء مع أدباء الإسكندرية	الأخبار	٢٣ / ٧ / ١٩٨٠
مجاهد عبد المنعم مجاهد		
قرأت العدد الماضى من القصة (حول اللقاء الصحفى الذى أجرته المجلة مع صلاح عبد الصبور فى ٦ / ١٩٨٠)	القصة	٨ / ١٩٨٠
ماهر شفيق فريد		
صلاح عبد الصبور من الإبحار... إلى الكتابة على وجه الريح	الثقافة	٨ / ١٩٨٠
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	٩ ـ ١١ / ١٩٨٠
مصطفى عبد اللطيف السحرتى		
نظرات ونقدات فى الأدب والحياة	الثقافة	٩ / ١٩٨٠
عبلة الرويني		
مسرح الطليعة يفتح ملف صلاح عبد الصبور	الأخبار	٤ / ٩ / ١٩٨٠
مديحة عامر		
قراءة فى «كتابة على وجه الريح»	الأخبار	١٠ / ٩ / ١٩٨٠
عز الدين إسماعيل		
توظيف التراث فى المسرح	فصول	١٠ / ١٩٨٠
على عشرى زايد		
توظيف التراث فى شعرنا المعاصر	فصول	١٠ / ١٩٨٠
المحرر		
شيخ الأمناء عند ظله	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨٠
العزب الطيب الطاهر		
الشاعر الشاب باهى حمزة (حول أثر صلاح عبد الصبور على شعر هذا الشاعر الشاب)	المساء	٢٠ / ١١ / ١٩٨٠
أسامة أبو طالب		
المسرح المصرى فى شهر : «مسافر ليل» على مسرح الطليعة	المسرح	١٢ / ١٩٨٠
نصر الدين عبد اللطيف		
كتب وكتاب (حول كتاب عبد الصبور «مقتطفات من حياة شهريار عصره» الذين يزمع نشره قريبا)	الهلال	١٢ / ١٩٨٠
مديحة عامر		
الحزن وأحلام الفارس القديم	الثقافة	١ ـ ٣ / ١٩٨١
مصرى عبد الحميد حنورة		
الدراسة النفسية للإبداع الفنى : «شنق زهران» لعبد الصبور	فصول	١ / ١٩٨١
محسن خضر		
المارون على بيت الحبايب (حول أثر الاغتراب والحنين إلى الوطن ، الواضح فى ديوانه «الإبحار فى الذاكرة»)	الجديد	١ / ١ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور فى «ليلى والمجنون»	السفير	٢ / ٣ / ١٩٨١
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	٥ / ١٩٨١

هل يصبح صلاح عبد الصبور أميراً	الأنوار	٢١ / ٥ / ١٩٨١
المحرر		
أما قبل (نعيه إلى القراء)	فصول	٧ / ١٩٨١
أحمد كمال زكى		
التفسير الأسطورى للشعر الحديث	فصول	٧ / ١٩٨١
عز الدين إسماعيل		
مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين	فصول	٧ / ١٩٨١
ماهر شفيق فريد		
أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث	فصول	٧ / ١٩٨١
محمد فتوح أحمد		
توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة	فصول	٧ / ١٩٨١
محمد مصطفى هدارة		
النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث	فصول	٧ / ١٩٨١
مديحة عامر		
قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور	الثقافة	٨ / ١٩٨١
لمعى المطيعى ، «وتبقى الكلمة»	الهلال	١٠ / ١٩٨١
أحمد أحمد الشيمى ، «مسافر لن يعود»	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨١
إبراهيم أبو حجة ، «مرثية عشق صلاح عبد الصبور»	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨١
عباس محمود عامر ، «اللحن الخالد»	الجديد	١ / ١٠ / ١٩٨١
هدى وصفى		
«الأبنية العروضية ووظائفها فى شعر صلاح عبد الصبور» عرض : رسالة ماجستير غير منشورة ، نوقشت فى جامعة إكس آن بروفانس فى فرنسا فى ١٩٧٥ كتبها هيثم الأمين	فصول	٧ / ١٩٨١
دواوين عبد الصبور الأولى		
عن الشكل فى شعر صلاح عبد الصبور شعر يغالب تاريخ ثقافة وتاريخ مجتمع	السفير	١٢ / ٧ / ١٩٨١



ثالثا : أعمال بلغات أخرى

(أ) أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

Translated Works

1. Semaan, Khalil I.. **Murder in Baghdad.** (The Tragedy of al-Hallaj). Leiden. 1972.
2. Megally. Shafik. **The Princess Waits**, Cairo. 1975.
3. Enani, Mohammed. **Night Traveller**, Cairo. 1980.

Translated Poems:

1. Norin. Luc and Taraby. Edward. Exode. **Anthologie de la Litterature Arabe Contemporaine; la Poesie.** Paris. 1967.
2. al-Attar. Samar: Ajourney At Night. A Collection of Poetry. Cairo. 1970.
3. al-Altar. Samar: People in my Homeland. Voice of Egypt MASR.
4. Badawi. M. M.: People of My Country. **Journal of Arabic Literature,** I, 1970.
5. Khouri. Mounah and al-Gar, Hamid; **Dreams of the Ancient Knight. Anthology of Modern Arabic Poetry,** California. 1974.
6. Sabry, Omar: The Hanging of Zahran. **Anthology of Afro-Asian Poetry,** Cairo. 1971.
7. Badawi. M. M.: The Tartars Have Struck **Anthology of Afro-Asian Poetry,** Cairo 197; .
8. Badawi, M. M: My star, my Only star **Journal of Arabic Literature,** 2, 1971.
9. Abu-Saleh, Hani: Tristesse Un Air Ancien **Orient,** 2 1961.
10. Bochenska. Krystyne Starzynska: Wiersze, **przeglad or. 1, 1972.**
11. -Isay Unto You **The New Arab,** v. III, No. 3. July-August, 1976.

(ب) اعمال عن صلاح عبد الصبور فى اللغات الأجنبية.

1. jomier. Jacque, La Tragedie de Hallaj, **M.I.D.E.O., 9 (1976), pp. 340-354.**
2. Semaan, K.I.H. T.S. Eliot's influence on Arabic poetry and theatre, **Comp. Lit. studies,** 6 (1969). pp. 472-489.
3. Moreh, Samuel, An outline of the development of modern Arabic literature, **Oriente Moderno,** 55 (1975), pp. 8-28.
4. Tremaine, L. Witnesses to the Event in Ma'sat al Hallaj and Murder in the Cathedral, **The Muslim World,** 67 (1977), pp. 33-47.
5. Semaan, K. I., Drama as a vehicle of protest in Nasser's Egypt **Int. J. M. E. Studies,** 10 (1979), pp. 49-53.
6. Semaan, K. I., Islamic mysticism in modern Arabic poetry and drama, **Int. J. M. E. Studies,** 10 (1979), pp. 519. 525-531.

(جـ) مقالات فى الدوريات الأجنبية :

1. Gaston, Weit **Introduction à la litterature Arabe,** Paris, 1966, p. 295.
2. Habib, Mustafa, **Cultural Life in U.A.R.,** Cairo, 1968, pp. 25, 262-263, 265, 270.
3. Vatikiotis, P. J., **The Modern History of Egypt,** London 1969, pp. 431-32, 44-46.
4. Aziz, Muhammad, **Regards sur le theatre arabe contemporain.** Tunisie, 1970, p. 70-71.
5. Somekh, Sasson, **The Changing Rythm,** Leiden, 1973, pp. 33-34.

6. Kilpatrick, Hilary, **The Modern Egyptian Novel,** London, 1974, pp. 12 - 16, 126.

7. Al-Jayyusi, S. K., Contemporary Arabic Poetry: Visions and Attitudes, in **Studies in Modern Arabic Literature,** (Ed. R. C. Ostle), London, 1975, pp. 52 - 53, 59.

8. Badawi, M. M., **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry,** Cambridge, 1975, pp. 216 - 218.

9. Moreh, S., **Modern Arabic Poetry** 1800 - 1970, Leiden, 1976.

10. Al-Jayyusi, S. K., **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry** Leiden, 1977, vol. II.

11. Farid, Amal, **Panorama de la litterature arabe contemporaine,** Le Caire, 1978, pp. 149 - 158.

12. Fontaine, Jean, **mort - Ressurrection, une lecture de Tawfiq al Hakim,** Tunis, 1978, pp. 297-98, 315.

13. Long, Richard, **Tawfiq al Hakim playwright of Egypt,** London, 1979, pp. 8, 13, 21, 27, 34, 49.

رابعا : أعمال مترجمة (لم تطبع)*

(أ) ترجمات من الشعر الأوروبى
جاك بريفير ، قصيدتان .
كفافيس : ثلاث عشرة قصيدة .
لوركا : تسع قصائد .
سلفاتورى كوازيموتو : أربع عشرة قصيدة .
إليوت : مقاطع من « الأرض الخراب » .
بودلير : أربع عشرة قصيدة .

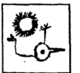
(ب) مسرحيات :
الجلادان ـ مسرحية من فصل واحد لأرابال (تنقص أربع صفحات من الأصل)
حياه بلا فضائح ـ مسرحية ج . ب بريستلى

(ج) ترجمة لعدد من الحكم الإنجليزية إلى العربية

خامسا : ترجمات لبعض الأعمال إلى لغات أجنبية

١ ـ ترجمة ألمانية لمختارات من مشاهد مسرحية « مسافر ليل »
٢ ـ ترجمة فرنسية لمسرحية « مسافر ليل »
٣ ـ ترجمة لعدد من القصائد إلى اللغة الإنجليزية
(يقع فى ٤٠ فلسكاب)
٤ ـ ترجمة لقصيدة إلى الأنجليزية
٥ ـ ترجمة لقصيدة إلى الألمانية
٦ ـ ترجمة لمختارات (٦) من أشعاره
٧ ـ ترجمة فرنسية لإحدى القصائد

* هذا القسم كله زودتنا به أسرة « فصول » بعد أن حصلت عليه من أسرة الشاعر الراحل .



كتب وردت للمجلة

- لساحلك الآن تأتى الطيور (شعر) محمد الأسعد ، دار ابن رشد بيروت
- مقالة فى اللغة الشعرية،محمد الأسعد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .
- أوراق البارودى ، مجموعة شعرية وأربع رسائل جديدة ، دراسة وتحقيق وشرح د. سامى بدراوى ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة.
- تجربة مصر الليبرالية ١٩٢٢ - ١٩٣٦ . د. عفاف لطفى السيد المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة .
- التطور النحوى للغة العربية ، المستشرق ج. برجشترا سر ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة .
- كتاب البخلاء ، الجاحظ ، تحقيق فان فلوتن ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة .
- على ضفاف الواقعية .شمس الدين موسى . وزارة الثقافة والإعلام العراقية .
- قصائد لا تموت .
- قلبى وغازلة الثوب الأزرق .
- حديقة الشتاء .
- الصراع فى الآبار القديمة .محمد ابراهيم أبو سنة دار العربى . القاهرة .
- حقيقة خاوية ، رواية ، تأليف محمود حنفى . الإسكندرية ، ١٩٨٠ .
- نشأة اللغة عند الإنسان والطفل ، دكتور على عبد الواحد وافى ، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٨٠ ، طبعة جديدة .
- معاهدة السلام المصرية الاسرائيلية ، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٨٠ .

تنويه

- وقع خطـــأ فى ترتيب فقرات خطـاب صلاح عبد الصبور الى عصام بهى ، وصحته كالتـــالى :

- الفقرة الأخيرة فى ص ٢٦٩ والتى تبـدأ ب « الواقـــع أن » وتنتهى « ثم قرأت » استكمالها فى الفقرة الأخيرة من ص ٢٧٠ التى تبدا ب « بعد ذلك » وتنتهى ب « أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة » .

- الفقرة فى ص ٢٧١ والتى تبدأ ب « وأود أن أشير الى ما يلى بصدد « الأميرة تنتظر » وتنتهى ب « حين » تســـتكمل بالسطر الأخير من ص ٢٦٩ الذى يبدأ ب « هدمها » وتستمر بقية الخطاب فى ص ٢٧٠ .

* * *

وفى موضـــوع « التحليـل التضمينى لمسرحية « ليلى والمجنون » » نقرأ الهوامش الناقصة فى ص ٢١٠ على النحو التالى :

(٧) أحمد شوقى ، مجنون ليلى (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ) . انظر أيضا :

Antoine Boudot - Lamotte. Ahmad Šawqi: l'Homme et l'oeuvre (Damas. Institut Français de Damas. 1977). p. 275

(٢٠) برتولت بريخت : «An die Nachgeborenen» فى

Bertolt Brecht. Gedichte 1939 - 1941. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag . 1961).

(٢٢) ت . س . إليوت ، «The Love Song of J. Alfred Prufrock» فى

T.S. Eliot, Selected Poems. (London: Faber and Faber Limited. 1954) p. 11 - 16.

(٢٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور «مأساة الحلاج» Khalil I. Semaan

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt».

International Journal of Middle East Studies, Vol. 10 (1979), p. 49 - 53.



كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم .

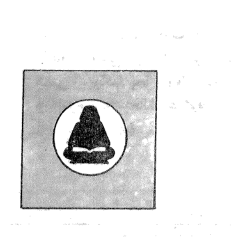
حياتى فى الشعر

أما العقل فإنه يدفع بنا إلى تغيير مفهومنا للأشياء والأزمان إثر المناقشة والتمعن . فإن كثيرا من الأخطاء العقلية تأخذ شكل الصواب ، لأن الناس قد ألفوها بالتكرار ، وما أحوجهم عندئذ إلى رجل ذى بصيرة لكى يكشف ما فيها من زيف وضلال .

كتابة على وجه
الريح

الفنان يقول كلمته ، ويمشى . يتحدث أحيانا بالأمثال ، وأحيانا بالصور ، وأحيانا بالتقرير الواضح ، يستعمل كراته الثلاث أو الخمس بيد واحدة كالبهلوان . يجذب الأسماع بالموسيقى ، ويجذب الأبصار بالأقنعة ، ويخبئ المرارة فى كأس العسل ، ويدخل البهجة على النفس » ، ولكنها بهجة مراوغة ، بهجة مزعجة ، تتسلل إلى القلب ، فإذا امتزجت به استحالت قلقا محرقا ، وشجى دافعا ، وتوقا مجهولا إلى آفاق عميقة غامضة .

حياتى فى الشعر



THIS ISSUE ABSTRACT

towards a new reading of the Arabic tradition with a view to sifting its values and preserving what is valid and relevant to our time. The third includes his efforts to bring within reach world culture and contemporary thought and to transplant the fittestelementsin them to our cultural milieu. Perhaps, **Abd al-Sabur** was seeking to create a cultural environment capable of responding to his creative writings. **I'tidal Osman's** study proceeds according to plan which is to present **Abd al-Sabur's** thought as manifested in his prose writings, which tell of his extensive tours in different and vast worlds. The writer finds **Abd al-Sabur's** salient quality as a thinker in his rejection of all extremist ideas and in his attempt to set up a balanced and living culture based on a broad humanistic outlook.

Finally, **Nassar Abd Allah** deals with **Abd al-Sabur's** book **Until we Defeat Death. Abd Allah** maintains that **Abd al-Sabur's** real contribution to poetry, drama and the revitalization of the Arab mind lies, on the whole, in his attempt to defeat death - not the physical but the spiritual death of the nation. The writer remarks that the spiritual rebirth of any nation may issue from a sustained interest in its cultural achievement in bygone times and from the rediscovery of its spiritual and intellectual sources of creativity. The writer then deals with the major issues in this book, which include the issues of the balance between time and place, history and reality, traditionalism and contemporaneity, traditionalism and Westernization. **Abd al-Sabur** has tried to find a similar balance in art and literature in Egypt, which can be used as a measure of the nation's ability to defeat death.

Next comes «**the literary scene**» section, with the critical experiment as the first item in it. In this issue the critical experiment is presentd by **Fadwa Malti Douglas** who analyses **Abd al-Sabur's** play **Layla and the Madman** from an intertextual approach. Intertextuality is a critical approach which is based on the study of the text with reference to other texts, the tracing of these references to the source text and their use and position in the new text. This study deals with the play as written text. It describes, then reveals the intertextual elemnts used by the playwright. **Fadwa Douglas** traces these elements to two Arabic sources and two Western sources. The Arabic sourcesare **Shawqi** and the Egyptian folk song and the Western sourcesare two poems: one by **Brecht** and another by **Eliot.** According to the writer, the major prerequisite , for the analysis of intertextual elements is that they should have an essential function in the new text. Therefore the writer does not deal with the elements that seem obviously intertextual, as she confines herself to dealing with those intertextual elements that play an important function in the intellectual texture of the play. In this play, the writer defines intertextual elements as those having to do with love and time, and they are major functional elements in this play. The reader is kindly referred to article for the detailed study of these intertextual elements and their function in the play.

Finally, there are thirteen different tributes paid to **Abd al-Sabur** by contemporaries with whom he has had personal relationships or artistic affinities. Among them are poets, critics, plastic artists, theatre directors dramatists and Journalists. They bear evidence to the multiplicity and fertility of **Abd al-Sabur's** world.

This issue also includes reviews of **Abd al-Sabur's** literature in English and French writings, a review of two disertations dealing with some aspects of **Abd al-Sabur's** work and a bibliography of everything that **Abd al-Sabur** wrote, and which may be of value to his future students.

Translated and edited by
Mohamoud Ayyad and Fakhry Kostandi





patroits. He also has a keen perception of the spirit of the age. This strong attachment drove him to read the Arabic tradtion and to read copiously in Western and foreign cultures. His study of the generation of modern literary pioneers was only a reflection - according to the writer - of the meeting of Western and Eastern culture particulary in literary pursuits. **Abd al-Sabur's** aim was to point out to the contemporary Arab reader that an original Arab thinker or artist must make use of all the avilable cultural resources without losing his own Arab identity and character. These motives might have driven **Abd al-Sabur** to write about himself and his colleagues from same generation who followed in the footsteps of the pioneers. They also might have driven him to tell his younger followers that without originality and contemporaneity there could be no original Arab thought or a vigorous Arabic literary movement.

Next we proceed to **Mohamed Muṣtafa Hadāra's** article entitled **«Salah Abd al-Sabur: Tradition and Contemporaneity»**. This article starts with a review of the literary scene in the thirties and the then ongoing conflict between the pro-western scholars and the conservative scholars calling for the preservation of the tradition. **Hadāra** offers evidence by citing quotations from the writings of **Salāma Mūssa** and **Taḥa Hussein,** and calls attention to the fact that Abd al-Sabur found himself in the thick of this conflict between traditionalism and contemporaneity, and that he greatly admired the pioneers who established cultrual links with the West. **Abd al-Sabur,** according to the writer, believed in the necessity of reconciling both the original Arab culture and the newly introduced Western one. Thus, with his belief in the inadequacy of the traditional Arab culture for the modern age, he simultaneously ridiculed those who associate Western culture with Imperialism. His conviction was that culture is a living and self-renewing phenomenon and above human prejudices. Both the Western and Eastern cultures were peculiarly blended in him for the purpose of ultimately furthering human expression. He thus passes beyond the stage of one-sided extremism, whether it be pro-traditionalism or pro-Westernization to a broad humanistic outlook.

To one particular aspect of **Abd al-Sabur's** though, **Ibrahim Abd al-Rahman** devotes his article **«The Theory of Poetry in the Writings of Salah Abd al-Sabur»**. The article is designed to familiarize the Arab reader, who knows **Abd al-Sabur** only as poet, innovator and able playwright, with **Abd al-Sabur** the critic. **Abd al-Rahman** was able to do this by collecting **Abd al-Sabur's** ideas from varied sources, and presenting them as an integrated theory of poetry. The writer presents this theory in **Abd al-Sabur's** own language which is more significant. He also makes it clear that **Abd al-Sabur's** criticism is well-grounded in critical theory and reveals the depth of his knowledge and culture.

Next, we proceed to **'Ezzet Qorani's** article entitled **«Intellectual Integrity: Salah Abd al-Sabur and Modern Egyptian Thought»**. The writer begins his article by presenting a defence of **Abd al-Sabur's** pre-occupation with intellectual issues, a pre-occupation springing from **Abd al-Sabur's** rejection of solutions in favour of definite intellectual issues. and from his conviction that he could find better alternatives

The leading issue is the issue of the effectiveness of «the word» in a changing world. Then there follow three other major issues. First, there is the issue of Egyptian belonging: Is Egypt Islamic, Arab or Egyptian? Secondly, there is the quest for a method of implementing change: must it be done by revolution, reform or education? The third issue is associated with European culture: Is it good or bad? The writer points out that **Abd al-Sabur** has dealt with these issues in relation to some of the most important figures on the Egyptian intellectual scene.

In the writer's opinion, **Abd al-Sabur's** method of reasoning has,in the face of the hostility of the universe,to fall back on compromise, the compulsory ailment of the age in general and the Egyptian conscience in particular. He yearns at the same time for comprehensiveness and the reduction of plurality to the one. In all this, he has been guided by the truth which, according to the writer,stands for «intellectual integrity». **Abd al-Sabur** is an impartial outspoken and objective judge. His daring judgements often lead to seriousness of purpose and the unveiling of hidden truths.

With **I'tidal Osman's** article **«Salah Abd al-Sabur and the Building of Culture»**, we turn from intellectual integrity to **Abd al-Sabur's** contribution to our culutre. His efforts in this direction are spread over three areas. The first encompasses his attempts towards the understanding of the cultural situation in Egypt and the investigation of the dominant values, some of which are unacceptable because they hinder cultural development. The second area embraces his efforts

THIS ISSUE ABSTRACT

structuring of these sets of symbols which lead to the discovery of the concept of tragedy in the lives of al-Halāg and Sa'id the protagonist of **Layla and the Madman. Abd al-Sabur's** concept of tragedy is distinctly different from the Western concept of tragedy i.e. the original classical concept of tragedy fromulated by Aristotle and reformulated in two different ways by Hegel and Nietzsche on the basis of Greek, Christian and Western culture and values. It also differs widely from the modern concept of tragedy as set up by Ferdinand Brunetière which is based on the ideas of the Enlightenment about man's freedom of choice and his absolute power to determine his own destiny.According to the writer, Abd al-Sabur's concept of tragedy stems from a set of philosophical precepts which **Abd al-Sabur** derived from our national, Christian, Oriental and Islamic culutre as well as our psychological make up.

We move on to **'Issām Ahmed Bahiy's** study entitled **Drawing upon the Folkloric and Mythological Heritage** in **Abd al-Sabur's Theatre»**, which deals with **The Princess Waiting** as a model of practical criticism. At the outset, the writer reviews the relationship of drama with the folkloric and mythological heritage in the Arab theatre since its early beginnings. Such a realtionship had been fully established in Western drama since the Greeks. The writer reviews **en route Shawqi** and **'Aziz Abaza** and points out their conscious and determined efforts to use such a heritage in poetic drama. The writer rounds up with a list of the poets and writers who have made deliberate use of this heritage in their dramatic writings. Such writers have transcended the stage of full or partial imitation of their heritage, and have come round to the use of this heritage as a source of inspiration. Such writers have a definite attitude towards their heritage: they either openly accept , or reject or add to it. On the list comes **Abd al-Sabur** but his place is at the top. He was in full control of Western and Eastern culture, which make up the sum total of his intellectual and artistic equipment.

Abd al-Sabur is originally a poet, but his sallies into the field of poetic drama in the sixties is only a natural extension of his writings of the dramatic poem. **Abd al-Sabur** succeeded to a great extent in tackling the problem of equilibrium between the requirements of poetry on the one hand and those of drama on the other. Moreover, the close association of his dramatic work with the tradition amounts to a rediscovery of the dramatic elements in this tradition which are part and parcel of **Abd al-Sabur's** vision of reality.

In his analysis of **The Princess Waiting,** the writer treats this play as a prototype of **Abd al-Sabur's** drama in particular and drama in general, for creative work of the first order releases the pent-up energies in the mythological and folkloric tradition.

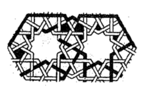
We now turn to **Nancy Salama'** study of **The Night Traveller**which is an attempt to show the influence of the Absurdists on this play, particularly that of **Ionesco.** As she outlines the major features she reveals the close similarity between the two playwrights in terms of their technique and their outlook. **Nancy Salama** draws our attention to their almost identical use of language, a dramatic language based on concentration, intensity and suggestiveness. **Ionesco's** influence on **Abd al-Sabur,** according to the writer, is limited to the intuitive elements in the play. This play, like **Ionesco's** is a black comedy. **Abd al-Sabur's** dramatic characters in this play are not really human; they are either extraordinarily disturbing or absurdly weak. Moreover, the play starts and ends arbitrarily, it does not follow the logical course of events but rather seems to depict a contemporary cosmic event. All these features place **The Night Traveller** in the tradition of the theatre of the Absurd and lend it great distinction.

In his article **«Three critical studies of Salah Abd al-Sabur» Na'eem 'Attiya** deals with a number of studies of **Abd al-Sabur's** dramatic work. These studies reveal the critical interest that Abd al-Sabur's work has stirred. Such studies also raise a number of major intellectual issues, such as the relationship of drama to tradition, the function of tradition in literature, the role of thought in drama, the role of drama in society and a number of artistic issues such as the means of communication available to poetic drama.

With **Nabila 'Ibrahim's** article on **Abd al-Sabur's** thought as reflected in thirteen published books in addition to those that are forthcoming, we enter the area of **Abd al-Sabur's** prose writings.

Nabila 'Ibrahim's study is based on the precept that any study of **Abd al-Sabur's** poetry should be supported by a study of his thought. A poet's culture is a useful background for the study of his poetry. Moreover, in the case of **Abd al-Sabur,** there seems to be, despite the multiplicity of his cultural interests, some form of close association which binds them together.

Abd al-Sabur's thought is closely associated with his sense of belonging to his country, to the age and the man of the age. He has a strong attachment to his country and his com-



«**tura - turak**» (I wonder whether) the use of the interrogative forms which help in the process of self-introspection and self-examination, and the use of the vocative case which plays an important function in the structuring of this poem.

With the conclusion of this tour in **Abd al-Sabur's** poetry, we are now taken by **Mohamed Benis** to Morocco on a different sort of tour. Under the title of «**The Impact of Abd al-Sabur's poetry in Morocco**» the writer shows us the reception of **Abd al-Sabur's** poetry outside his native country. He tells us that Abd al-Sabur's impact began to be felt at a time when a number of Moroccan intellectuals were preoccupied, among other things, with the issue of transcending the traditional and the familiar. The poetry of Abd al-Sabur in conjunction with the poetry of **al-Sayyāb, al-Bayātti, Khalil Ḥawi** and **Adonnis** provided them with the urge to transcend the past and seek after change.

The writer takes the opportunity of the coming of **Abd al-Sabur's** poetry to Morocco to apply his own concept of «the emigration of a text» as opposed to the concept of «the absent text» which he had previously applied in conducting an experiment in the analysis of contemporary Moroccan poetry. The first concept has to do with the effectiveness of the text, and its amenability to renew itself in every reading, until the act of reading itself becomes the only guarantee of its effectiveness, and its absence is a threat to the text's existenece. To achieve such effectiveness the text has to migrate in time and place to new and different systems congenial to its nature. With this migration, the text is initiated into a new semantic and referential system. The writer thus define, the prerequisite conditions for the rules governing the concept of text migration. The effectiveness of the text remains a relative matter determined by the text's interaction with the historical and social stimuli of society. In being incorporated in this socio-historical continuum, the text turns from an «an emigrant text» into an «absent text» and becomes part of other texts.

Then the writer returns to the sixties, when **Abd al-Sabur's** poetry first came to Morocco, and was enthusiastically received by a group of poets and people interested in poetry. Abd al-Sabur's poetry provided some answers to some of the outstanding issues at the time. It simultaneously met certain needs relevant to Moroccan thought and emotions. The poetic appeal of **Abd al-Sabur's** creative works found expression in an outburst of Moroccan writings of varying degrees of competence. The writer substantiates this view by presenting a number of Moroccan poetic texts, and rounding them off with a description of the major features of **Abd al-Sabur's** poetry, namely his «vision of the world» and his musical patterns. Such features, according to the writer, have elevated **abd al-Sabur's** poetry to the status of the absent text that should have had a place in the annals of Moroccan poetry

In The second part of this overall survey we proceed to deal with **Abd al-Sabur's** dramatic works. The first article in this section is **Maher Shafiq Farid's «The Plays of Salah Abd al-Sabur: Observations on Meaning and structure».** The writer lists some of **Abd al-Sabur's** theatrical interests, as set forth in his prose writings on Western as well as Arabic plays, and as exemplified in his plays. Farid deals with these plays in chronological order. He starts with **The Tragedy of al-Ḥalāg** which is followed up by **The Night Traveller, The Princess Waiting, Layla and the Madman** and finally **After the King Dies.** The present study attempts, on one level, to evoke the moral atmosphere in which **Abd al-Sabur's** dramatic characters live and thrive. It also attempts to demonstrate how far they are akin in vision. Within this context the writer tries to trace the various literary sources which **Abd al-Sabur** has drawn upon and to assess their effect on his plays. Since each play is an individual entity, the writer has decided to tackle each play seperately. From the sum total of these individual studies, we may be able to reconstruct the intellectual background of these characters or, in other words, **Abd al-Sabur's** vision of the world as manifested in these dramatic works. On another level, this study attempts to list the dramatic tools and devices used in **Abd al-Sabur's** plays.

Next on the list is **Sami Khashaba's** in-depth study of **The Tragedy of Al-Ḥalāg** and **Layla and the Madman.** The writer stressed that **Abd al-Sabur's** is a national as well as a modern theatre.

Abd al-Sabur's theatre is modern in the sense that it has drawn upon the artistic conventions of the masters of Western drama, whom **Abd al-Sabur** greatly admired and about whom he has written a great deal. These include **Ibsen, Checkov, Strindberg, Shaw, Brecht, Pirandello, Eliot and Ionesco.** In a way, **Abd al-Sabur** is to modern drama as these masters are to Western and world drama. **Abd al-Sabur** has been able to create his own original set of symbols which give point and meaning to the body of his dramatic work. Such symbols could be revealed only if we attempt to trace their interrelated relationships and decode them. In an attempt to apply these notions to the analysis of **The Tragedy of al-Ḥalāg** and **Layla and the Madman,** the writer tried to decode the complex

THIS ISSUE ABSTRACT

faintly heard, that the poets' feelings and emotions override his thoughts. The poet has succeeded in transmuting the intellectual concerns that press down heavily upon him into vigorous emotions.

The writer, then, discusses the technical aspects of **Abd al-Sabur's** poetic experience, namely the tools and devices used by the poet in the formulation of his vision such as language, imagery, symbols and various other elements from the Arabic tradition in particular and world tradtion in general.

From **The People in my Country** we move on with **Walīd Munīr** to the diwan entitled **«The dreams of the Ancient Knight»** (Aḥlam al-Faris al-Qadīm).

The study of this diwan acquires speical importance, as it represents the middle stage in **Abd al-Sabur's** poetic career. It is Abd al-Sabur's third diwan and it crystallizes, according to the writer, the poet's vision of the world, an existential vision pregnant with meanings that would be fully elaborated in his last three diwans. Walid Munir's study starts off from the view that this diwan represents a subjective document which nevertheless bears a condemnation of the self and the subjective elemnts and a condemnation of actual life. Abd al Sabur's condemnation of the sterility of man and of existence is his major pre-occupation in this stage. Despairing of ever reforming the elements of corruption in the universe, the poet longs for death as a means of salvation. But death does not only represent a retreat from the world, it also signifies for the poet a means of resurrection and rebirth of the self, a concept which is closely associated with the unity of existence of the Sufi's. It is not therefore strange to find Sufi elements permeating **Abd al-Sabur's** poetry in general and the poems of this diwan in particular. Sufism imposes itself on the content and form of his poetry. On the level of content, the writer defines the main ideas which make up the core of the diwan, such as the poet's consciousness of the falsity and sterility of life, his craving for solitude and his violent awareness of alienation, sadness and anxiety as well as his incessant endeavour to seek the hidden meaning of familiar phenemona. On the level of form, the poet makes use of a Sufi terminology and syntax in the same way as he uses Sufi figures and ideas.

The writer also lists the distinctive features of these poems in the diwan under consideration such as the attempt to maintain the balance between phonic structures and semantic structure, the exploitation of the connotative power of phonic structure and the repetition of verbal patterns. Coupled with this, the writer observes, is use of the mythological method, associations of ideas and of various dramatic elements such as the dialogue of characters speaking at cross purposes or speaking each with a number of voices. All these devices are used to lend intensity to poetic expression.

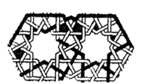
Next, we turn to **Mohamed Badwaī's** study of another diwan entitled **«Sailing Amongst the Memories and the Making of a Great Poet»**. **Mohamed Badawī** considers all the poems in this diwan as a single work, which exhibits the main features of **Abd al-Sabur's** poetry, since the publication of his first diwan **The People in my Country.** The present study is an attempt to reveal a number of interrelated issues, which make up the moral texture of **Sailing Amongst the Memories** and places it within the general framework of **Abd al-Sabur's** poetic works.

Therefore, the difference between the first and last diwans of the poet is not one of structure. It is rather a difference signifying the transformation occurring in time within a single structure - a structure conveying an original vision springing from the poet's unique self, which does not see the world as seen by others, but sees the world as being reformulated by it in accordance with its own distinctive rules.

Throughout his anaylsis of one of the most important poems in this diwan, that entitled **«Death between them»** (al-Mawt baynahoma) the writer pinpoints the core of tragedy for Abd al-Sabur's man, the tragedy of the destruction of man's relationship with God, as man tries to escape his reality, fill the world with tyrany, presecution and in-humanity. The destruction of man's relationship with God issues in the former finding no refuge except that which is offered him by mother earth.

With man's escape from the voice of God, the world loses whatever love, purity and companionship it used to have and poetry becomes the only safe refuge for the poet through which he attempts to communicate with and love the other fellows. But this love withers under the constraint of the impurities that stick to it. No outlet remains for the poet but to return to his God. This diwan, according to the writer, is a circle with the poet's self at its centre, which begins with the deterioration of the poet's relationship with God and ends with the poet's return to God.

On the level of form, there are several stylistic features corresponding to this central recurring meaning. Hence the excessive use of the past tense, the many refernces to the self «I» associated with the «you», the use of the construction



Rahman Fahmi aptly demonstrates, from the usual process of characterization we are familiar with in the poetry of old.

To **Abd al-Sabur's** skill in unburdening this vision in his poetry, the writer attributes the poet's first experimental attempts to break away gradually from the traditional framework of the Arabic poem and to initiate a new verse form. With this in mind, the writer goes through **Abd al-Sabur's** first diwan «**The People in my Country**» (al-Nās Fī Belādi) tracing the role that this narrative vision plays in the structuring of a number of poems in this diwan. Then he moves to the last of **Abd al-Sabur's** diwans **Sailing Amongst the Memories** (al-Ībḥār fī al-Zakira), where he pauses to consider two poems: «**Poetry and Ashes**» (Al-Shi'r wa al-Ramād) and «**The Story Summed Up**) (Ijmalī al-Qissa). In his analysis of the poems in question, **Abd Al-Rahman Fahmi** emphasizes how Abd al-Sabur's concept of narrative vision stood him in good stead throughout his work, passing through several stages to full maturity.

This analysis reveals some technical problems which **Abd al-Sabur** had encountered, such as the problem of the poem's organic unity and that of language, and the practical solutions he had been able, through the instrumentality of his narrative vision, to provide.

The article we take up next is «The sense of Irony in **Salah Abd al-Sabur's** Poetry» by **Ahmed 'Antar Moustafa.** The writer of the article postulates that **Abd al-Sabur's** admiration of **Abu al-'Ala'** broods over his work, enveloping it into an atmosphere of cosmic gloom and breathing into it the spirit of melancholy wisdom. Running parallel to this, the writer observes, is a mocking ironical strain which the writer traces in **Abd al-Sabur's** work: poetry and plays. His first diwan «**The peoply of my Country**», for example, provides ample evidence. Examples of universal irony represent the tragi-comedy of human existence.

The writer concludes by stressing that **Abd al-Sabur** is to be reckoned one of those creative authors whose acute perception of human feelings is of a peculiar nature and that his quickness to see that tragedy blends with absurdity provides release from mental and emotional strain.

The previous articles dealt with some general features of Abd al-Sabur's poetry. Now we proceed to a study of articles devoted to his diwans.

First, there is **Mohamed Mustafa Badawi's** aesthetic analysis of **Abd al-Sabur's** poem «**The People in My Country**» from his first diwan, which presents a new critical reading. In this analysis the writer moves from content to form and from form to content noting in the process the poet's original use of the basic rhythmic unit in the Rajaz measure, the elements of musical linkage such as rhyme, repetition, phonic balance resultant from the similarity of internal vowels and semi-vowels, as well as the use of **Jinās** (homonomy) and **tibāq** (polysemy), and evocative sensous imagery.

Mohamed Mustafa Badawi concludes his analysis by unveiling the importance of this poem and emphasizing that it could only come from a contemporary Egyptian revolutionary poet who has been able to present a faithful picture of the reality in which he lives and the necessity of changing this reality.

Next **Ali 'Ashri Zayed** presents a study of the complete diwan entitled **The People in my Country,** a study based on the premise that this diwan introduces new and original concepts of poetry, poetic vision, and the function of poetry as an art. The writer attempts to list the components which make up these new concepts. He attempts an in-depth probe of the components of **Abd al-Sabur's** poetic vision as revealed in this diwan, despite their psychological, emotional and intellectual complexity. He pauses at the deep sense of melancholy which directly or indirectly permeates all the poems in this diwan, a sense of melancholy closely associated with the poet's suffering. The poet's suffering is in its turn closely associated with the night. The night, however, offers the poet both, suffering and the ecstasy of discovery. **Ali 'Ashri Zayed** then moves to another component - that of death, which occupies a large part of the poet's poetic vision in this diwan. He thus records the poet's pre-occupation with this universal phenomenon, and its influence on the poet's poetic vision. The writer deals with a third component, that of love which is conveyed from a romantic perspective as an abstract emotion. The writer notes, however, that there are two poems in this diwan, in which emotion is presented in sensous and concrete terms. They are therefore, in the writer's opinion, alien to the general texture of its poetic vision. The writer ends his commentary by pointing out that melancholy, death and love are a closely interwoven texture in this diwan.

Next, the writer deals with another aspect of the poet's poetic vision, namely the poet's patriotic love of his homeland. This aspect of the poet's poetic vision is fully manifested in **Abd al-Sabur's** pre-occupation with one's craving of martyrdom for one's country. Martyrdom as a value is upheld and highly praised. Finally the writer attempts to describe and list the intellectual forces in this diwan. He concludes that the intellectual meditative voice in this diwan is

THIS ISSUE ABSTRACT

one hand and its critics on the other, pointing out the viewpoints of the two opposed groups - the traditionalists and the innovators in regard to the concept of poetry. He thus reminds us of the disputes of the two opposed groups over controversial issues and the charges that each group levelled at the other. **Shawqi Def** also makes a point of telling us that he has always been a staunch supporter of the legitimacy of introducing innovations in poetry, though he has always maintained that any true creativity is that which keeps strong ties with the poetic experience as handed down by tradition, - that is to say with that preserves the equilibrium between the old and the new. Such an equilibrium can only be achieved through a genuine poet, who has keen insight, a broad canvass of human culture, an intimate familiarity with Western thought and literature, a fine musical sense capable of composing verbal patterns of emotive appeal based on a euphonic tradition and going beyond it at one and the same time.

Shawqi Def explores **Salah Abd al-Sabur's** diwans, and concludes that **Abd al-Sabur** is rightly entitled to be a pioneer in the field of poetry in virtue of his original work. He expatiates on a given set of ideas and moral values which gave a new dimension to **Ab al-Sabur's** poetry. In discussing the musical qualities of **Abd al-Sabur's** poetry, he brings into prominence the poet's ability to absorb the rhythms of traditional poetry and his power to turn them to good account, thereby creating a new set of rhythmic patterns. In handling the linguistic make up and structure of **Abd al-Sabur's** poems, he dwells on the poet's controversial use of colloquial Arabic in his poetry. He points out that **Abd al-Sabur's** use of such language in his poem «melancholy» (Al-Huzn) has given rise on its first appearance to a great deal of criticism on this score and that, in his opinion, the poem is a flop because the poet has failed to lift this colloquial language from the context of daily use to the level of language glowing with the fire of imagination, which is the language appropriate to poetry. **Shawqi Def,** however, emphasizes that the poet has been able to preserve the poem's organic unity, whereby the poetic experience grows into an integrated whole through the interrelation of the parts.

'Izz'al-Dīn Isma'il's article entitled **«The Lover of Wisdom and the Sage of Love»** (Ashiq al-Hikma : Hakim al-'Ishq) is an attempt to examine under this label **Abd al-Sabour's** vision of the prototype of the modern man, who has come to represent one of the facets of the contemporary human condition. Isma'il arguesthat humanity has known the protagonist **Don Juan as the product of the Spanish mentality and the protagonist Faust** as the product of the German mentality. The former set out on a quest for love, looking for it everywhere in the hope that he would find the perfect woman. The latter set out on an impossible quest, the attainment of truth, and his failure to attain it, drove him to the pursuit of pleasure, wealth and power. Both protagonists in search of truth and love respectively, have lived on seperately in human consciousness, until such a time when humanity came to recognize that they meet half way, that they are faces of the same coin in virtue of their essential kinship.

From this perspective, the researcher ranges over the poetry of **Abd al-Sabur** and finds out that this poet has attempted to present a poetic prototype amalgamating the experiences of the afore-said protagonists in a single unified prototype. In presenting his argument the researcher deftly marchalls all the details that make up his prototype and welds them into a whole of vital and interrelated parts. He concludes that the protagonist as the Lover of Wisdom cannot be grasped in isolation from the protagonist as the Sage of Love and vice versa. In their motives, as in their visions, and their ultimate objectives they are akin to each other. Now poetry in this particular instance plucks out the heart of truth and perceives love in its essence, and becomes the determining factor in the amalgamation of the two protagonists. Credit is due to **Abd al-Sabur** for imprinting the unified structure of his prototype on our cultural consciousness.

In his article **«The Narrative Vision in Abd al-Sabur's Poetry»**, **Abd al-Rahman Fahmi** takes a different approach. With his keen sense of the narrative technique and his intimate knowledge of **Abd al-Sabur's** poetry since its early beginnings, he is able to grasp that which is most characteristic in **Abd al-Sabur's** poetry - namely the poet's fine use of what **Abd al-Rahman Fahmi** calls «narrative vision» in structuring his poems. At the beginning of his article **Abd al-Rahman Fahmi** defines his concept of **Abd al-Sabur's** narrative vision. It is based on some theoretical ideas and on a tentatively comparative study of two poems, one by **Mahmoud H. Isma'il** and the other by **'Abd al-Sabur.** It is intended to reveal how **'Abd al-Sabur's** poetry is governed by the mechanism of narrative vision. The writer concludes that the poet's narrative vision is the poet's special privilege. It is instrumental in transforming a given subject matter into a series of interrelated and dynamic events. It stems from the poet's ability to conceive his characters feelingly and to delve into their depths. This process differs greatly, as **Abd al-**

THIS ISSUE
ABSTRACT

In this issue we are invited to a banquet given exclusively in honour of our late poet **Salah Abd al-Sabur.** At the outset, **Abd al-Sabur** sets forth his concept of poetry in general, and Arabic poetry in particular as gleaned from his intimately personal experience in the world of poetry. This launches him on the task of outlining the history of Arabic literature from its early bginnings to the modern age - an age destined to witness the confrontation of Eastern Culture with Western Culture. The military confrontation between East and West has soured their relationships, but the meeting of the two cultures has not been without benefits. It has made it possible for Arab sensibility to evolve the art of the theatre and the art of fiction, and poetry has not escaped its beneficial effects. Western poetry, read in translation or in its original languages has come to form part of the new sensibility and enter into a dialogue with the legacy of ancient times. In consequence, the image of the poet as one who is traditionally associated with authority and voicing the Sultan's will, began to disppear gradually and eventually the concept of poetry as a commodity by means of which the poet earns his livelihood gradually became antiquated. The old image of the poet began to give way to a new one — that of the poet who stands on his dignity and who finds in poetry itself its **raison d'être** as an independent art worthy of great respect. On the whole the concept of poetry and the outlook on the poet's function were transformed. When the poet felt free, all his energies went into his art. This marked a rebellion against the old verse forms and the search for suitable and new ones.

Abd al-Sabur probes some of the major issues in criticism put forth by modern thought, specifically those concerning poetry and its function. Prominent among these are the issues of commitment, the moral function of poetry and the quest for suitable verse forms for the contemporary poet. The contemporary poet's concern, **Abd al-Sabur** argues, is not the propogation of the so-called virtues, but is the propagation of human values. **Abd al-Sabur** is a staunch believer in the human values of freedom, justice and truth and to them he has dedicated his poetic endeavour.

Abd al-Sabur concludes with the likening of Sufi experience to the poetic one inasmuch as both aim, in the first place, to grasp the essence of truth. His love of the Sufi experience links up with his love for poetry.

Finally, **Abd al-Sabur** modestly tries - as in his usual practice - to define the gist of his contribution to poetry and theatre alike and to express his unshakeable belief in the unsullied power of the honest word. It is only too obvious that the word he has left behind encompasses a vast area of literary output.

We now turn to **Shukry Mohamed Ayad's** article entitled **«Salah Abd al-Sabur and the Voices of the Age».** The first issue that this article raises is the claim widely disseminated by some of his critics, that **Abd al-Sabur** has tried to westernize Arabic poetry through overloading it with Western thought borrowed from Western thinkers and artists. **Shukry Ayad** closely examines this widespread claim about the nature of extraneous influence. He reviews the literary career of **Salah Abd al-Sabur.** He approaches **Abd al-Sabur's** work from one definite perspective. He attempts to record only those intellectual trends that have affected **Abd al-Sabur** in different phases of his career, how far they have affected him, and which of them has had a more lasting effect on him. The writer thus pauses to consider one of **Salah Abd al-Sabur's** basic qualities as an author. This basic quality is wholly responsible for the fact that **Abd al-Sabur,** in establishing contact with such poets, authors and philosophers as have struck a responsive chord in him relies on his private understanding of them and does not fall back on others' judgement of them.

The writer continues to follow the different stages of **Abd al-Sabur's** poetic development, starting off with the early beginnings and moving onwards to the socialist stage, the existentialist stage with its optimistic and pessimistic facets in succession, and ending up with the stage of abstract idealism. The poet's existential anxiety, though, was deeply rooted in his consciousness and continued with him to the very end.

Shoukry Ayad traces these different stages and their manifestations in his poetry, theatre and prose writings, thus revealing the depth of the interaction of the poet's subjective vision and his acquired experience and the fusion of these artistic and intellectual experience in the poet's ego. Thus, **Shoukry Ayad** leads us to a better understanding of the poet's role and to the essence of originality in his creative work.

From this well-presented survey of **Salah Abd al-Sabur's** life and thought we move to the world of his creative writing. This world may be divided into three major areas - namely poetry, theatre and prose writings.

To the area of poetry **Shawqi Def** contributes **«Salah Abd al-Sabur the pioneer of Modern Free Verse».** At the beginning of the article, **Shawqi Def** recalls the echoes of the new poetic experiment in its initial stages and lists its supporters on the

FUṢŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By
General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors
SALAH ABD EL-SABOUR

THE POET AND THE WORD

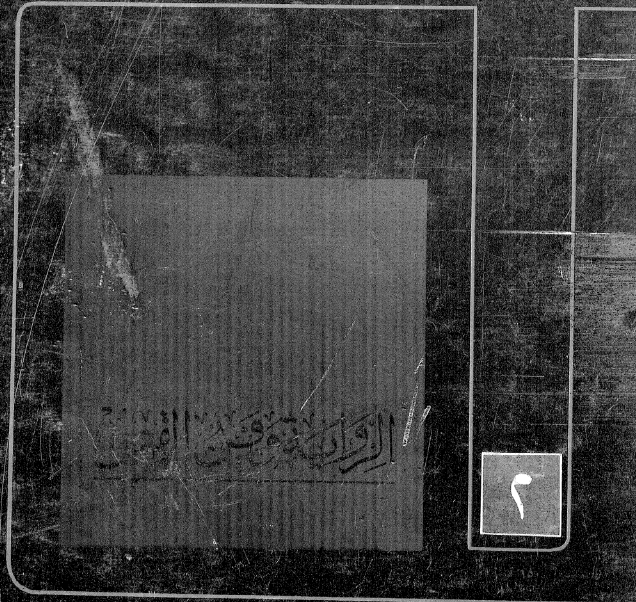
Vol. II

No. 1

October 1981

فصول

مجلة النقد الأدبى

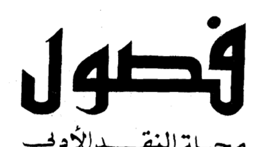


٢

المجلد الثانى ○ العدد الثانى ○ يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢



المجلس الأعلى للثقافة
قطاع المسرح
يقدم
المسرح الحديث يقدم
على مسرح السلام
بشارع القصر العيني
بلا أقنعة
تأليف: فتحية العسال
إخراج: عادل هاشم
المسرح الموسيقى يقدم
البنت اللى بتحلم
سعيد عبد الله
إخراج: مجدى مجاهد
مسرح الطليعة
قاعة ٧٩
يقدم
ولادة متعسرة
تأليف وإخراج
رأفت الدويرى
مسرح الأطفال يقدم
على مسرح متروبول
الطيب والشرير
دراماتورج: شوقى خميس
إخراج: جلال عبد القادر
تأليف: كامل أيوب
مخرج منفذ هناء سعد الدين
قريبا:
مسرح الشباب
مسرح العرائس يقدم
العملاق
فى بلاد الأقزام
إعداد وإخراج
أحمد رأفت بهجت
يوميا ٩ مساءً والجمعة ماتينيه ٦,٥ مساءً
قريبا:
المسرح المتنقل
بالمحافظات



مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثاني ٢

يناير ـ فبراير

مارس ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار ـ الخليج العربي ٢٠ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٢٥٠ قرشا ـ تونس دينار | ت ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات . مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار) .

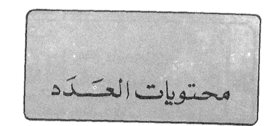
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

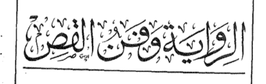
• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

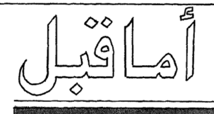
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج . ع . م تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ .

• الاعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .


محتويات العدد


الرواية وفن القص



بهذا العدد تخطو هذه المجلة ثانية خطواتها فى عامها الثانى . ولقد كانت فى يوم مولدها شابة فتية ، فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ؛ وها هى ذى تزداد فتاء على مر الأيام ، فيشتد عودها ، ويصلب قوامها ، ويستمكن كيانها ، وترسخ تقاليدها ، وتتأصل وجهتها ، وتمضى فى طريقها الذى اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه ، وتحقق أهدافها القريبة والبعيدة التى استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا تمالئ كاتبا لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة ، ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن القطار قد فاتهم . وهى مع ذلك لا تدعى ، ولا تشمخ على أحد ؛ بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو يأخذها غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، تمنحهم فى سخاء بقدر ما تجد ، وتمثل فى تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحبتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوتى قدرا من الحصافة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الجدة والطرافة ممزوجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده ، يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يخطب ودها ، ومن يود أن تفتح له ذراعيها . ولأنها تطلع فى مواسم ، كانت موضوعاتها مواسمها ؛ ففى كل موسم لها طلوع ولها موضوع . وهى لذلك لا تحب اختلاط المواسم ، لأنها لا تحب اختلاط الأفكار . قد تتأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها . وهى فى سياحتها الموسمية قد توصد فى وجهها بعض الأبواب العالية وتسيج بالحديد ، ولكن أصدقاءها فى كل مكان يعرفونها ، ويلتمسون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للفكر الذى تجمد أن يتحرك ، وللثقافة التى تخلفت أن تجدد نفسها ، وللزيف أن يرحل ، وللحقيقة الناصعة أن تسفر ، فنعم الذنب ذنبها ! ولن تحملها الأبواب الموصدة على أن تتطهر منه .

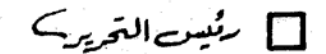
ولقد دأب كثيرون على التشاكى من خلو الساحة هنا من مجلة رصينة ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبى معالجة جادة وجديدة ، وتولى ما يستحق من النتاج الأدبى المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فمازال هناك من يتشاكون . ولا تفسير لهذا التشاكى إلا أن أصحابه ــ فيما يبدو ــ قد استبدلوا بالقراءة الكلام .

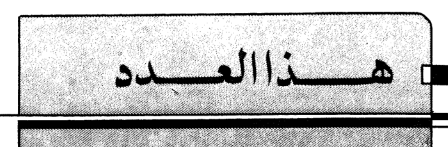
وبعد فقد دعت المجلة ــ وهى بصدد إعداد هذا العدد ــ مجموعة من أبناء الجيل الجديد من الروائيين إلى ندوة يطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذى يكتبونه وما يطمحون إلى تحقيقه . وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأسبق من الروائيين ، تحقيقا للهدف نفسه بطريقة أخرى . وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، ولهم الشكر ؛ واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، ولهم الشكر أيضا ، وقليلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وتخلوا بذلك عن مسئوليتهم . ترى هل مازلنا فى حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجهود من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟ !

مهما يكن من شىء فلا ينبغى لنا أن نفقد تفاؤلنا ؛ فليس من الممكن ــ بدون التفاؤل ــ أن ننجز عملا فضلا عن أن نبنى ثقافة ونرسخ تقاليد .

ويبقى ــ آخر الأمر ــ أن نعود فنكرر إعلاننا عن استعدادنا لتقبل أى نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفى هذه المناسبة تدعو المجلة كل المهتمين ــ مشكورين ــ إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال الببليوجرافيا الخاصة بالرواية ، التى نشرناها فى هذا العدد ؛ فهى ثمرة جهد فردى ، آثرنا أن ننشره تحقيقا للفائدة .







بعد أن صدر **العدد الرابع** من هذه المجلة لكى يناقش قضايا الشعر بعامة ، وقضايا الشعر العربى بخاصة ، يأتى هذا العدد لكى يناقش قضايا الرواية وفن القص ، على المستويين النظرى والتطبيق . ويتضمن «**ملف**» العدد ثمانى عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة ، تتناول قضايا الفن الروائى فى نسقها التاريخى وفى واقعها العملى .

ومن هنا اشتمل **المحور الأول** على **ثلاث مقالات** ؛ أولاها تتعلق بلغة القص فى التراث الروائى العربى ، والأخريان تتعلقان بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالحلم والأسطورة ، فى القَصَص العربى المعاصر .

تنبهنا **الدكتورة نبيلة إبراهيم** فى مقالها عن «**لغة القص فى التراث العربى**» إلى ضخامة الثروة القصصية التى يتضمنها التراث العربى ، وكيف أنها لم تنل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها تتجه أولا إلى تشخيص تلك الثروة القصصية القديمة من الناحية الفنية ، مستفيدة ــ قدر الإمكان ــ من بعض الدراسات الحديثة التى تتعلق **بنظرية القص** **Theorie des Erzählens** . ثم حاولت الباحثة ــ بعد ذلك ــ الربط بين الخصائص الفنية لذلك القصص والمجتمع الذى استقبله ، مبرزة ــ بصفة خاصة ــ دور الراوى . وأخيرا يأتى الجانب التطبيق من المقال لكى يرصد ــ فى ضوء التحليل البنائى واللغوى ، ومن خلال نتاج قاصين كبيرين هما الجاحظ والهمذانى ــ العناصر الفنية المكونة لذلك القصص .

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية فى الأدب العربى الحديث ، والأدب الغربى ، فإن الدكتورة **فدوى ملطى ــ دوجلاس** تنطلق فى مقالها «**العناصر التراثية فى الأدب العربى الحديث**» من حقيقة أنه من غير الجائز أن نغض من شأن تأثير التراث الأدبى العربى فى كتاب القصة المحدثين . إنهم ينهلون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ؛ وتأثرهم به على **هذا النحو هو مظهر من** مظاهر وحدة الإبداع العربى .

وتحقيقا لهذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبى تراثى هو «**الأحلام**» ، بما لها من طابع قصصى رمزى ، يستخدمه كاتب القصة عن وعى ، مستغلا بذلك أبعاده التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص **للطيب صالح ونجيب محفوظ وعبد السلام العجيلى** ، بوصفها نماذج للاستخدام الفنى للأحلام فى علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستغل ــ من خلال الحلم ــ بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند **الطيب صالح** مصدر صحة وسعادة ، وهو عند **العجيلى** مجلبة للهلاك ، ثم هو عند **نجيب محفوظ** ليس سوى دواء مؤقت لهموم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول **وليد منير** فى مقاله ــ وهو ثالث هذه المجموعة ــ أن يفحص كيفية **توظيف العنصر الأسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة** ، وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة ، وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات فى ثلاث روايات معاصرة على التوالى ، هى «**الزويل**» **لجمال الغيطانى** ، و«**دوائر عدم الإمكان**» **لمجيد طوبيا** ، و«**التاجر والنقاش**» **لمحمد البساطى** ، ينتهى الباحث إلى أن العنصر الأسطورى قد أثرى هذه الروايات ، بما أضفاه على الواقع من أبعاد إنسانية ، وبما حققه على مستوى البناء الفنى .

ثم يأتى **المحور الثانى** وتدور حوله **أربع دراسات** تهتم جميعا بالتصنيف النوعى للرواية ، فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يستوعب عددا كبيرا من الأنواع فقد اقتصرنا ــ لأسباب تتعلق بالحيز المكانى ــ على الاهتمام بأربعة أنواع قل اهتمام الدارسين بها .

ومن هنا كانت الدراسة الأولى **لعبد الرحمن فهمى** لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الوقوع فى دائرة الاهتمام ؛ ونعنى بذلك

« **الرواية البوليسية** » . ومن الطريف أن كاتب هذه الدراسة هو نفسه روائى وكاتب قصة قصيرة وأعمال درامية للإذاعة وللتلفزيون . وهو يبدأ بحثه من ملاحظة كيف أن هذا النوع من الرواية هو أكثر الأنواع شيوعا وانتشارا بين القراء على مستوى العالم ، فى الوقت الذى لا يظفر فيه باحترام النقاد . وبعد أن يناقش الباحث هذه المفارقة ينتهى إلى ضرورة فحص هذا النوع الروائى وتحليل عناصره ، تمهيدا لتقدير ما ينطوى عليه من قيمة . على أن ما نطلق عليه فى لغتنا العربية مصطلح « **الرواية البوليسية** » ليس نوعا واحدا فى المصطلح الغربى ، بل نوعين كبيرين ، ينقسم كل منهما إلى عدد من الأنواع الفرعية . وقد عرّف الباحث هذه الأنواع جميعا ، منتهيا إلى الخصائص المميزة لطرق بناء كل منها ، وإلى الأثر المشترك بينها جميعا ، وهو « **الإثارة** » ـ إثارة عقل القارئ ، أو عواطفه ، أو خياله . وعند ذلك يطرح الباحث دعواه فى أن العناصر الأساسية فى كل أنواع الرواية البوليسية إنما تتمثل فى كل أنواع القصص الإنسانى ، منذ عصر الأسطورة ، ومرورا بالقصص الدينى ، حتى القصص الأدبى الراقى فى العصور الحديثة . فمن أسطورة « **أوديب** » قديما ، إلى « **الإخوة كارامازوف** » حديثا ، تتمثل العناصر البوليسية فى بناء الأعمال القصصية .

ومن الأنواع الروائية الحديثة نسبيا ، التى لم تظفر لدينا بالاهتمام اللازم « **رواية الخيال العلمى** » وقد حاول **عصام بهى** أن يتابع هذا النوع منذ بواكيره الأولى فى القرن السابع عشر ؛ فقد كانت هذه المحاولات نتيجة للإيمان غير المحدود بالعلم فى قدرته على تحقيق الخير والسعادة للبشرية . **ورواية الخيال العلمى** ذات طبيعة فنية خاصة ؛ فهى تعتمد على الخيال والنبوءة والفكر ، أكثر من اعتمادها على الحبكة المدروسة المتقنة ، والشخصيات المرسومة فى عناية ؛ فالطبيعة البشرية فيها مبسطة تبسيطا شديدا . ومع ذلك فإن الباحث يهيب بالقراءة النقدية لروايات الخيال العلمى أن تأخذ فى حسبانها طبيعتها الخاصة ، مثلما يصنع قراؤها أنفسهم . ومن ثم تتخذ الدراسة من رواية « **قاهر الزمن** » **لنهاد شريف** نموذجا تطبيقيا تبين من خلاله كيف نجحت هذه الرواية فى طرح بعض المشكلات التى تواكب الإفادة المطلقة من العلم ، والانتقال إلى المستقبل ، كما نجحت على مستوى الفن الروائى .

ثم ننتقل فى **المقال الثالث** من هذا القسم لكى نواجه مع **الدكتورة سامية أحمد** مشكلة العلاقة بين الرواية والتاريخ . ومنذ البداية ندرك أنها لا تعنى بموضوع « **الرواية التاريخية** » التقليدى ، بل تتجه إلى شرح العلاقة بين الروائى والتاريخ الذى يعاصره . فهى تسجل أولا تأرجح الأحداث السياسية والتغيرات الاجتماعية فى مصر منذ قيام ثورة يوليو بين الانتصار والهزيمة ، وكيف فرضت هذه الظروف نفسها على الكتاب بوصفهم ضمير الأمة . ومن خلال رواية « **الزينى بركات** » **للغيطانى** ، ورواية « **الكرنك** » **لنجيب محفوظ** ، اللتين عالجتا موقف الثورة من الديمقراطية ، تشرح الباحثة العلاقة بين الإبداع وحركة الواقع ، وكيف استطاع الفن الروائى أن يطور وسائله حتى يصبح قادرا على النقد . ومن ثم تعد الباحثة هاتين الروايتين شاهدا أمينا على حقبة لا تنسى من تاريخ الشعب المصرى .

ثم يختتم هذا القسم **الدكتور محمد هريدى** بدراسة عن « **مسيرة الأجيال فى الرواية المصرية والتركية** » . والدراسة تتعلق ـ كما هو واضح ـ بما يسمى « **رواية الأجيال** » ؛ وهى الرواية التى أرسى **نجيب محفوظ** أسسها فى « **الثلاثية** » . وبقدر ما كانت روايات **نجيب محفوظ** سجلا فنيا لنصف قرن من عمر المجتمع المصرى ، كانت روايات الكاتب التركى « **يعقوب قدرى** » تجسيدا لخمسة وخمسين عاما من حياة المجتمع التركى . ومع أن الدراسة تجمع بين هذين الكاتبين فإنها لا تنهج منهجا مقارنا بالمعنى التقليدى ، ولكنها تثير السؤال عن مبعث التماثل بينهما . والإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تمهد الطريق لإدراك القانون الذى يحكم ظهور هذا النوع الروائى لدى كاتب من الكتاب فى حقبة من الحقب . وقد بين **الدكتور هريدى** أن الإجابة تكمن فيما ساد المجتمعين المصرى والتركى فى حقبة من تاريخ كل منهما ، من أحداث سياسية وقيم اجتماعية . ومن ثم كانت المعارك التى خاضها الشعبان متشابهة فى دوافعها وفى أهدافها ؛ وهى التى شكلت الوعى القومى لدى كلا الكاتبين ، فاتجه كلاهما إلى تاريخ هذا النضال فى بلده ، سياسيا واجتماعيا ، يستوحيه عمله الروائى . ومن الطريف أن

كلا الكاتبين قد تأثر بالرواية الفرنسية الطبيعية والواقعية ، وبما عرف باسم **الرواية النهر** **Roman fleuve** . وهكذا أدت الظروف الموضوعية المتماثلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث المضامين .

وينتهى **المحور الثانى** لكى يبدأ **المحور الثالث** ، مشتملا على **تسع مقالات** ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائى والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة **للدكتور فتوح أحمد** ، تتناول « **لغة الحوار الروائى** » . وفى هذا المقال يستقصى الكاتب ـ دلاليا ـ لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهذا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائى بين العامية والفصحى . والمقال استعراض للمراحل التى مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عملية للغة الحوار فى نماذج روائية بعينها . ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف **عيسى عبيد** التوفيقى المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإيثاره كتابة الحوار بلغة خالية من التراكيب المتفاصحة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامية . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضبا فإنه ينقل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التى ليست عامية وليست فصحى ، التى يقول بها **توفيق الحكيم** ، والتى تجمع فى الوقت نفسه بين شروط الفصحى ومرونة العامية . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدى **على الراعى** **ومحمد مندور وشكرى عياد** ، حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، ومحتكين فى ذلك إلى الضرورة الفنية . ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحى وعامية .

ومن قضية الحوار تنقلنا **اعتدال عثمان** إلى قضية « **البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء** » . ومن شأن الشكل الروائى الذى يظهر فيه هذا البطل أن يعنى بتكوينه النفسى ، وسيرته الذاتية ، وبحثه عن قيم جديدة فى عالم تسوده قيم هابطة هى القيم المادية التى يحكمها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية غربية تمثلت فيها شخصية البطل المعضل ، هى الشكل المعروف **بالمثالية التجريدية** ، والشكل الذى يعرف **برومانسية الاستبصار** ، وأخيرا الشكل الذى يتوسط بينهما من النواحى الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية **التكوين النفسى والفكرى** . ومن ثم تنقلنا الدراسة إلى شخصية البطل المعضل كما ظهرت فى الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة فى نتائجها لأزمة المجتمع الغربى وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربى بالغربة والعزلة عن واقعه ، وإلى رفضه القيم السائدة ، وبحثه عن قيم جديدة تضفى على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتى « **البيضاء** » و« **قصة حب** » **ليوسف إدريس** ، كشفت الكاتبة عن نموذجين روائيين يحملان إشكالية البطل المغترب فى بحثه عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر فى الحب ، على نحو يتيح الاندماج الأشمل فى الجماعة ، والمشاركة فى تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثورى . وفى هذا العمل تتمثل القيمة الحقيقية ، التى تضفى على الحياة مغزاها .

ومن قضية البطل المعضل ننتقل مع **الدكتورة أنجيل بطرس سمعان** إلى قضية « **وجهة النظر** **Point of view** » فى الرواية ؛ وهى قضية يوليها النقد الغربى الحديث أهمية كبيرة . وقد ارتضت « **وجهة النظر** » ترجمة للمصطلح الغربى لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهى فلسفة الروائى أو موقفه الاجتماعى أو السياسى من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية من جهة أخرى . وقد تتبعت الكاتبة تطور مفهوم « **وجهة النظر** » لدى النقاد الغربيين (**هنرى جيمس وفيليب ستفيك ونورمان فريدمان وبرسى لبوك**) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامه فى الرواية الغربية والعربية . ثم يأتى الجانب التطبيقى من الدراسة ، فتتناول الكاتبة بالتحليل روايات « **قنديل أم هاشم** » **ليحيى حقى** ، و« **ميرامار** » **لنجيب محفوظ** ، و« **الحرام** » **ليوسف إدريس** ، و« **غرفة المصادفة الأرضية** » **لمجيد طوبيا** ، لتنتهى من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هى غلبة ضمير المتكلم واختفاء الراوى التقليدى ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية الموضعية ينقلنا **سامى خشبة** فى مقاله « **جيل الستينيات ـ تحقيق فى الأصول الثقافية** » إلى قضية عامة ، تتعلق بجيل من الأدباء بدأ فى الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفى مجال الرواية بخاصة ، فى مرحلة الستينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعى هذا الجيل كان ينطلق أساسا من هم سياسى ، يحاول التغيير ومنح العالم المفكك المهوش انتظاما وإيقاعا يجعلانه أكثر قابلية

للفهم ، ومن ثم أكثر قبولا للتغير . وإذا كان معظم كتاب هذا الجيل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة ، نظرا لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة ، فإنهم انتهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لمنحاهم الملحمى فى تعاملهم مع الواقع . وقد اقتسمت عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعفا ، وتفاوت تأثيرها سلبا وإيجابا ، هى الاتجاه الماركسى ، والاتجاه الوجودى ، والاتجاه النفسى . على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تعكس عنصرا مشتركا ، هو توق هؤلاء الأدباء إلى التغيير ، ورغبتهم الملحة فى مجاوزة الواقع .

ومن الأصول الثقافية لجيل أدباء الستينيات ينقلنا **محمد بدوى** إلى الجانب الواقعى فى نتاج الروائيين من هذا الجيل ، متمثلا فى «**مغامرة الشكل**» لديهم . وهى المغامرة التى تعكس رغبتهم فى مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . وينطلق المقال من فرض مؤداه أن ثمة تفاعلا بين البنيتين الاجتماعية والأدبية ، ثم يختبر هذا الفرض من خلال تحليل المستويات البنائية ، والشكلية منها بخاصة ، فى أربع روايات هى : «**أيام الإنسان السبعة**» **لعبد الحكيم قاسم** ، و«**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، و«**نجمة أغسطس**» **لصنع الله ابراهيم** ، و«**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** . وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد سادها نمط إنتاجى تداخلت فيه أنماط من حقب تاريخية أخرى فغلبت عليه سمة التخلف . وكان على أدباء الستينيات أن يبحثوا عن الجوهرى فى هذا الواقع ، وأن يصوغوه فى أبنية جديدة ، ينفلتون إليها – واعين – مما هو ثابت وسائد وتقليدى . وقد انعكس هذا الهم فى طريقة تعاملهم مع اللغة ، وفى أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستفيدين فى الوقت نفسه من مغامرات الشكل الروائى الغربية .

ومن مغامرة الشكل فى بعدها الاجتماعى لدى جيل الستينيات تنقلنا **الدكتورة سيزا قاسم** فى دراستها عن «**المفارقة فى القص المعاصر**» إلى هذا العنصر البنائى الشكلى ، وهو عنصر المفارقة **irony** ، الذى رأته يهيمن على الأدب بعامة فى مصر منذ بداية الستينيات . لقد كان لهذا العنصر مفهوم ثرى لدى الشكليين الروس ، طوره «**ياكوبسون**» حتى أصبح يعنى العنصر الذى يضمن تماسك البنية الأدبية وتلاحمها . وقد بدا هذا العنصر للباحثة بمثابة المبدأ التنظيمى الذى يحكم أعمال أدباء الستينيات . وهو ضرب من الاستراتيجية ، يستخدم على السطح قول النظام السائد لينفيه ويؤكد قولا مغايرا له . وهو – من ثم – ذو طبيعة ازدواجية كالاستعارة . ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف قتل الإفراط العاطفى ، وفضح التضخيم الفكرى ، وإعادة النظر فى التراث بهدف إعادة صياغته . وفى الجانب التطبيقى من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هى «**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** ، و«**حكايات للأمير**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، و«**اللجنة**» **لصنع الله إبراهيم** ، لكى تكشف لنا عن التجليات المختلفة لعنصر المفارقة فيها .

وإذا كانت المفارقة تمثل عنصرا بنائيا شكليا فى الرواية الحديثة بعامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة ، فإن «**تيار الوعى**» يمثل كذلك منهجا حديثا فى الأداء الفنى للرواية . ومن ثم يحاول **الدكتور يحيى عبد الدايم** فى مقاله عن «**تيار الوعى فى الرواية اللبنانية المعاصرة**» أن يقفنا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد «**جيمس جويس**» فى عشرينيات هذا القرن ، حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة («**ميرامار**» **لنجيب محفوظ** ، و«**أيام الإنسان السبعة**» **لعبد الحكيم قاسم** ، **وغيرهما**) . ثم يتتبع نمو تيار الوعى فى الرواية اللبنانية ، ونجاحه لدى **ليلى بعلبكى** فى روايتيها «**أنا أحيا**» و«**الآلهة الممسوخة**» ولدى **إملى نصر الله** . ثم ينتهى إلى درس نتاج الكاتبة اللبنانية الشابة «**حنان الشيخ**» ، التى تبدى اهتماما كبيرا بالمرأة اللبنانية وتطورها ، وبخاصة فى روايتها الثانية «**فرس الشيطان**» . أما روايتها الثالثة «**حكاية زهرة**» **فهى** تمثل – فيما يرى الكاتب – قمة نضجها الفنى . وقد استخدمت فيها لغة شعرية ، مع تكثيف الأحداث ، وخلق الرموز المشعة بالإيحاءات . ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعى ، استطاعت أن تقدم صورة لما يجرى فى الواقع اللبنانى من صراعات بلغت ذروتها فى الحرب البشعة التى تجرى على أرض لبنان .

ولا يبعد بنا المقال التالى كثيرا عن موضوع تيار الوعى ؛ وهو الموضوع الذى قدمه **حامد طاهر** عن «**مفهوم المعمار الروائى عند مارسيل بروست**» . فى هذا المقال يرى الكاتب أن رواية **بروست** «**بحثا عن الزمن المفقود**» تمثل إحدى قمم الفن الروائى فى العالم كله ، بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرواية الطويلة تكمن – فيما يرى الكاتب – فى استخدام زاوية رؤية جديدة ، تتمثل فى تكنيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى **بروست** هى الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أى المنطقة التى تختزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى **بروست** بالذاكرة الوجدانية ، ثم التحليل العقلى



للتجربة ، وتنتهى بالتعبير الفنى البالغ التعقيد ، الذى يستمتع بأقصى درجة من العضوية . وهكذا نجد لدينا عملا فنيا متشابكا ، رحب الجنبات ، هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة وتشعبا . ولعل هذا هو ما جعل **بروست** يقرن العمل الروائى دائما بالبناء المعمارى .

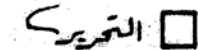
وفى ختام هذا الجزء يكتب «**أندريه جيبسون**» المحاضر فى جامعة **هولوواى بانجلترا** مقالا خاصا للمجلة ، يطرح فيه بعض «**ملاحظات عن القصة والفكاهة**» . وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات «**جورج ميرديث**» على شخصيات **موليير** التى تعكس تناقضا كبيرا بينها وبين المجتمع ، فتتيح نوعا من المشاركة الراقية ، وتعرفا ساخرا لكل ما هو نقيض للاجتماعى . والضحك ـ كما يقول «**برجسون**» ـ يكون عقابا تقويميا يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعى . ومن ثم يقدم الباحث عددا من أنماط الانحراف عن معايير التنظيم فى النصوص الكلاسيكية ، من شأنها أن تثير الضحك ، كاللبس اللغوى ، والحماقة ، والثرثرة ، والتركيز المفرط أو الإسهاب المفرط .. إلخ على أنه ليس هناك شيء كوميدى نهائى ؛ فالضحك يخضع للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية . وأيضا فإن معاييرنا الثقافية هى التى تفرض علينا موضوعات الفكاهة . أما الفكاهة فى النص غير الكلاسيكى فتقوم على نوع من العبث بتقاليد النص الكلاسيكى وقوانينه وطريقته فى التناول . وعلى العموم فمن النادر أن يوجد نص كلاسيكى أو نص غير كلاسيكى بطريقة قاطعة ، كما أنه من النادر ـ بناء على هذا ـ أن يغيب أىٌّ من نوعى الضحك من أى رواية غيابا كاملا .

ثم يأتى **المحور الرابع** والأخير ، مشتملا على **مقالين** ؛ أولهما يقف بنا على الرواية المصرية فى أول الطريق ، والثانى فى منتهاه .

فى **المقال الأول** تعالج **الدكتورة ليلى عنان** ظاهرة «**التناقض**» فى موقف **المنفلوطى** ، بين ما عربه من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب ، وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف . لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عنيفا يقع بين طفلين نشآ معا فى جنة الطفولة ، ثم تتفجر فيهما ـ عند بلوغهما سن الشباب ـ الرغبة الجسدية فتخرجهما من جنة البراءة ، وعند ذلك تحل عليهما اللعنة ، ثم يكون الموت حلا لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعة فقد كانت ـ على العكس من ذلك ـ قصصا أخلاقية ، تهاجم سفور المرأة ، والانغماس فى اللهو ، وكل مظاهر الحضارة الأوربية . وهى تبدأ دائما بحياة رجل وامرأة يعيشان فى سعادة ، ولكنها ما تلبث أن تتحطم على صخر الرغبة فى تقليد أوربا ، لتنتهى القصة بعقاب صارم ينزل بالمقلد . وهكذا تتناقض القصص المؤلفة فى بنيتها مع القصص المعربة . ومن ثم تنتهى الكاتبة إلى أن **المنفلوطى** الذى كان يرفض فى قصصه المؤلفة النموذج الأوربى هو نفسه الذى يهتم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربى .

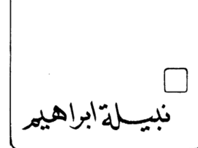
أما **المقال الثانى** الذى يتمم هذا الجزء وينهى «**ملف**» العدد كله فهو مقال **الدكتور صبرى حافظ** عن «**قصص يحيى الطاهر الطويلة**» . ويلاحظ الكاتب أن أدب **يحيى الطاهر عبد الله** القصصى فى عمومه ينزع إلى الإفلات من أسر القص التقليدى ، مستجيبا فى ذلك ـ عن وعى ـ لتعقد واقعه وتراكبه . وقد تجلى ذلك لديه فى إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة ، وإحالاتها المتميزة ، وقواعدها فى التقديم والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب عالما يتميز بالجدة والصلابة وعمق الحس ، مليئا بالحركة والحيوية والصراع . ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالية «**الطوق والإسورة**...» ، و«**الحقائق القديمة** ...» ، و«**تصاوير**...» تشير جميعا إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد ، فى الوقت الذى تعكس فيه ما فى المصير الإنسانى من مأساوية ، وما يحيط به من تشاؤم .

وإذ تنتهى مقالات الملف تطالعنا **ندوة العدد** التى شارك فيها عدد من كتاب الرواية الجدد ؛ وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائى كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . ويلى هذا **استطلاع** لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق ، يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم ، ووثيقة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبى فيتضمن ـ كالمعتاد ـ تجربة نقدية فى رواية «**الأرض وفونتمارا**» ، ثم عروضا نقدية لطائفة من الروايات المعاصرة ، **الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية** ، وعرضا نقديا لكتاب «ألف ليلة وليلة ـ تحليل بنيوى» . ثم تطرح علينا **الدوريات الإنجليزية والفرنسية** موضوعات فى الفن الروائى على جانب كبير من الأهمية ، فضلا عن عرض **لرسائل جامعية** حديثة ، تتعلق بفن الرواية .

□ 



لغة القص في التراث العربي القديم



(١)

ربما كان من جوانب القصور فى دراسة تراثنا العربى أن الباحثين المتخصصين لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصى العربى دراسة فنية عميقة ؛ فقد درجنا على دراسة مادة النثر العربى بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة النثر العربى أننا ندرس تطور لغته المنمقة من كاتب إلى آخر أو من جيل إلى جيل .

ولانبالغ إذا قلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القص ، وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية ، تنحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب وتصنيفه ، ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل والبناء المرتبط ببناء الحياة والفكر آنذاك ؛ هذا فضلا عن دراسة وظيفته التى تتمثل ظاهريا فى الحرص على روايته وتدوينه إما فى ثنايا الكتب ، أو فى كتب تنفرد به . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شئ فإنما تدل على أن القص كان يشارك الحياة حركتها .

وإذا كانت الحياة حركة بين الماضى والحاضر والمستقبل ، فإن القص كان يستمد من الماضى ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضى ، فحيث إنه يعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل . فقد كان يمد الإنسان العربى بالنماذج البطولية وبالتجارب الإنسانية الرائعة . وأما الحاضر ، فلأنه يعد دائما لحظة قلق ، فقد كان يمده بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كامنة تحت السطح . حتى إذا جاء المستقبل ، فإنه يجئ محملا برصيد هائل من مواد « التأمل » و « القلق » ، فيحيل هذا كله إلى واقع آخر . لهذا ، فإن القص فى التراث العربى لم يكن مجرد تسلية أو متعة ، كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصاص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره ، بل كان القص حركة ينبغى أن تستمر لكى يعيش كل فرد فى المجتمع حقيقة الحياة ، أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة .

لقد كانت الرغبة فى الاستماع جريا وراء قول الشاعر :

فـاتنى أن أرى الديار بطرفى
فـلـعلى أعى الـديار بسمعى

وكانت الرغبة فى التأمل جريا وراء الحكمة القائلة : **لا أطيب من النظر فى عقول الرجال** . وقد كانت هاتان الرغبتان مستقرتين فى كيان كل عربى ، وكانتا الدافع الحقيقى وراء حركة القص المستمرة . ومهما تكن درجة الخيال أو الواقع فيما يروى من قصص ، فإن الإنسان العربى كان معدا إعداداً نفسيا لأن يكتشف الحقيقة فيما وراء النص . وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقف جنبا إلى جنب مع حقيقة القَسَم والقانون والعقيدة .

ولم تكن الحضارة العربية حضارة منغلقة على نفسها ، بمعنى أنها لا ترى التكامل إلا فى داخل محتوياتها ، بل كانت حضارة منفتحة ؛ حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصفر ، ثم تفتحت أبوابها لتستقبل كل جديد ، فإذا بحصيلتها تتراكم تراكما لا يعرف حدوداً له إلا فى المستقبل .

ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة بارادجماتية ، أى تلك التى تلتف فيها النصوص حول تركيبة فكرية

واحدة ، كما هو الحال فى الحضارة الهندية أو حتى الحضارة الفرعونية ، بل كانت حضارة سينتجماتية ، تتراص فيها الوحدات المتنوعة ليعبر كل منها عن حقيقة فى حد ذاتها . وعندما تتراكم النصوص المعبرة عن الحقائق على هذا النحو ، تثرى النصوص ثراءً كبيراً فى معناها ودلالاتها ، وتصبح ذات كفاءة إشارية عالية .

لقد كان من الممكن أن يكونَ لكل موقف قصة ، وكانت كل قصة تحمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع ، أو لنقل حركة فكر الفرد فى إطار الحركة الدينامية للمجتمع .

حكى أن الأصمعى مر بمقبرة فوجد حجرا قد كتب عليه هذا البيت من الشعر :

أيا معشر العشاق بالله خبّروا
إذا حل عشق بالفتى كيف يصنع

فكتب الأصمعى تحته :

يدارى هواه ثم يكتم سره
ويخشع من كل الأمور ويخضع

فعاد فى اليوم التالى فوجد مكتوبا تحت بيته :

وكيف يدارى والهوى قاتل الفتى
وفى كل يوم قلبه يتقطع

فكتب الأصمعى :

إذا لم يجد صبرا لكتمان سره
فليس له شئ سوى الموت أنفع

فعاد فى اليوم التالى فوجد شابا ملقى على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر :

سمعنا ، أطعنا ، ثم متنا ، فبلغوا
سلامى إلى من كان بالوصل يمنع

ولم يكن العربى يقف إزاء هذا النص ليتساءل ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث ، وما إذا كانت صدقا أم كذبا ، أو أنها تعد إحدى حكايات الحب العذرى الكثيرة التى أخذت طابع الخيال ، كما يمكن أن تكون نظرتنا القاصرة إليها اليوم .

ولو كان الأمر كذلك لما ظلت هذه الحكاية تروى ثم يكون الحرص على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت تهم المستمع أو القارئ بوصفها نصا متكاملا له بداية وله نهاية ، ويحتوى على حوار متبادل بين موقفين متعارضين ، أى بين شخصيتين ، إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أى تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أى تعبير الذات عن موقفها . وبين الحوارين يعيش المتلقى ويستوعب ويستخلص المغزى الذى يروقه .

ولقد وجد الشاهد المرجعى نصا محفوراً فى الحجر عند قبر ؛ والقبر نهاية الحياة التى تهيأت الشخصية القصصية لأن تستقبلها . ولعل هذا يشير إلى مغزى اختفاء الشخصية جسدا وبقاء روحها صوتا . وفى هذا الموقف بين الحياة والموت ، أو بين اليأس والأمل ، دار الحوار بينها وبين المعيار الاجتماعى ، فتساءلت وجادلت ، ولكنها لم تكن تسمع سوى الصوت الآخر الذى لم يستطع أن يفهمها . ولما حدث هذا الجدل البائس بين معيار اجتماعى ثابت لأنه نظام ، وموقف فردى عجز من ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما عجز عن التواؤم معه من ناحية أخرى، كان هذا يعنى الوصول إلى حالة السكون والصمت المطلق . وهنا تلتقى نهاية الحكاية ببدايتها ، فتستسلم الشخصية القصصية المجهولة فى النهاية للمصير الذى كانت تتردد فى الاستسلام له فى البداية ، تاركة الحقيقة محفورة على الحجر ، تماما كما تحفر الحضارات على الأحجار لتكون شاهدا عليها للأجيال التى تتعاقب من بعدها .

وإذا نحن استبحنا لأنفسنا أن نستقصى الأبعاد الدلالية لهذا النص ، فإننا نقول إن هذه الحكاية الموجزة البليغة تجسد حركة الحياة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائرا بين الطرفين . حتى إذا انقطع الحوار لسبب من الأسباب ساد الحياة السكون والصمت . ولا نبالغ إذا قلنا إن القص كان يمثل بحق لغة التفاهم بين الفرد والمجتمع ؛ أى إنه كان يمثل ، كما قلنا ، حركة الحياة .

وعندما يصبح القص ظاهرة بحيث يسمعه السامع أينما جلس ، ويقرأه القارئ أينما تصفح كتابا ، فإن القص عندئذ يعنى أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزى للأشياء والأفعال ، أى من خلال إجراءات فنية اقتصادية محددة ، تتيح للفرد أن يستوعب فى ذاكرته وفى شعوره الباطنى إدراكا مبهما ، ولكنه فعال ، للظواهر المرئية وغير المرئية ، التى تعد القوى الكامنة المحركة للحياة .

(٢)

وكان العرب قد ورثوا تراثا أسطوريا خرافيا فرضته حياة الصحراء المحدودة . فلما اتسعت آفاق الحياة ، بدأوا يستقبلون صنوفاً شتى من المعارف والتجارب الإنسانية. عندئذ تزحزح عالم الخرافة والأساطير ليفسح المجال لعالم آخر براق ، يرتكز على الواقع ويبتعد عنه فى الوقت نفسه ؛ ذلك أن حدود الواقع لا تكفى لتفسير ما يجاوز أحداثه المنطقية . وعندئذ يأتى القص ليصور هذا الشىء الغريب الذى قد يبلغ فى غرابته حد الإبهار ، بطريقة من التعليل المقنع . ويمكننا أن نقول إن القص فى هذه الحالة هو الذى يقف بالإنسان على عتبة تمثل الحاجز بين الطبيعى وما فوق الطبيعى ، أو هذا العالم والعالم الآخر ، أو المحدود والمطلق . والإنسان بطبيعته يرفض أن يلغى إحساسه بالعالم الآخر مهما كان انتماؤه للواقع ؛ بل إنه يخشى أن ينسى هذا العالم الآخر ، ولهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطا بهذا المجهول على نحو ما .

وهنا تنشأ أنماط جديدة من القص ، تكشف للإنسان عن مشكلات وجوده من ناحية ، وتصدر هذه المشكلات للعالم الآخر من

ناحيه أخرى ، لكى تجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ، وتجعل لكل فعل إضافة تأتى من قبل العالم الآخر. وهكذا تظل تجارب الحياة اليومية تخفى معها دائما الشئ الغريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتى القص لينظم هذا الفكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصا إلا إذا قيس بمعيار ما فوق الواقع . ولا يعجز القصاص قط فى أن يجد المعيار الآخر ليقيس به واقعه ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضى أصبح هائلاً ، وهو لا بد أن يجد فيه المادة التى تسعفه فى أن يضع المعلوم إلى جانب المجهول ، والشئ الكئيب إلى جانب الشئ الباهر فى قالب قصصى مقتصد ، ولكنه يفعل فعل السحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة بعد أن يعيشها فى رؤية كونية موحدة .

فقد روى «أن موسى اجتاز بعين ماء فى سفح جبل فتوضأ ثم ارتقى الجبل ليصلى ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء العين وترك عندها كيسا فيه دراهم . فجاء بعده راعى غنم فرأى الكيس فأخذه ومضى . ثم جاء بعده شيخ عليه أثر البؤس والمسكنة ، على ظهره حزمة حطب . فحط حزمته هناك واستلقى ليستريح . فما كان إلا قليل حتى عاد الفارس يطلب كيسه . فلما لم يجده أقبل على الشيخ ، يطالبه به . فلم يزل يضربه حتى قتله . فقال موسى : يارب ! كيف العدل فى هذه الأمور؟ فأوحى الله عز وجل إليه : إن الشيخ كان قد قتل أبا الفارس ، وكان على أبى الفارس دين للأعرابى مقدار ما فى الكيس ، فجرى بينهما القصاص وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل . »[1] .

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضى والمستقبل فى لحظة الحاضر ، لأن الحاضر هو الذى يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولهذا فنحن لا نعرف شيئا عن الماضى إلا بمقدار الإشارة ، ولا نعرف شيئا عن المستقبل إلا بمقدار الحدس . أما فى اللحظة الراهنة ، فقد أخذ كل من الطرفين حقه بمقدار ما يستحق ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهى . وقد كانت هذه الأفعال جميعا ستظل مجهولة السبب لو لم يتدخل موسى ليكشف عن السر الذى يقع وراء هذه الأفعال التى تتم فى عالم الواقع . ولقد تدخل موسى هنا لصالح المستمع إلى الحكاية ؛ إذ يمكننا أن نتصور الفارس وقد وقف حائراً فى نهاية تجربته بعد أن قتل رجلاً من ناحية ، وفقد ثروته من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأفعال مغزى سوى المغزى العشوائى .

وربما كان وراء هذه الحكاية رصيد دينى استغله القصاص فى تشكيل حكايته . وليس الرصيد الدينى وحده هو الذى يستقى منه القصاص المادة التى تعينه على تعليل الأمور تعليلا يربط بين الحسى والترانسندنتالى فى وحدة واحدة من التفسير ؛ فالروافد كثيرة ، والمعين لا ينضب .

فقد ركبت رجلاً من أصفهان «ديون ونفقة عيال عجز عنها . فغادر أصفهان ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض التجار . قال : فتلاطمت بنا الأمواج حتى جعلنا فى دردور بحر فارس المشهور ، فاجتمع التجار إلى المعلم وقالوا : هل تعرف لأمرنا مخلصا ؟ فقال المعلم : ياقوم ؛ إن هذا دردور لا يتخلص منه مركب إلا ما شاء الله تعالى . فإذا سمح أحدكم بنفسه لأصحابه ، وأنا أبذل جهدى لعل الله يخلصنا . فقلت أنا : يا قوم كلنا فى معرض الهلاك ، وأنا رجل سئمت من الشقاء وكنت أتمنى الموت . وكان فى السفينة جمع من الأصفهانيين ، فقلت لهم : احلفوا أنكم تقضون ديونى وتحسنون إلى أولادى وأنا أفديكم بنفسى . فأجابوا إلى ذلك ؛ فقلت للمعلم : بماذا تأمرنى ؟ فقال : أن تقف على هذه الجزيرة . وكان بقرب الدردور جزيرة مسيرة ثلاثة أيام بلياليها ، ولا تفتر عن ضرب هذا الدهل . فقلت لهم : أفعل ذلك . فحلفوا لى أيمانا مغلظة على ما شرطت عليهم ، وأعطونى من الماء والزاد ما يكفينى أياما وأنا على طرف الجزيرة ؛ فذهبت ووقفت ، وشرعت فى ضرب الدهل ، فرأيت المياه تحركت ، ووجدت المركب وأنا أنظر إليه حتى غاب عن بصرى . قال : فلما غاب عنى المركب جعلت أتردد فى الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وعليها شبه سطح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بهدة شديدة . فإذا طائر لم أر حيوانا أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاختفيت منه خوف أن يصطادنى ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فنفض جناحيه وطار . فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت أيضا آيسا من حياتى ورضيت بالهلاك ، ودنوت منه ، فلم يتعرض لى وطار مصبحا . فلما كانت الليلة الثالثة ، قعدت عنده فى غير دهشة ، إلى أن نفض جناحيه عند الفجر . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طيران إلى أن ارتفع النهار . فنظرت نحو الأرض ، فما رأيت سوى لجة البحر ، فكدت أترك رجله من شدة ما نالنى من التعب ، فحملت نفسى على الصبر ، إلى أن نظرت نحو الأرض ، فرأيت القرى والعمارات ، فدنا من الأرض وتركنى على صبرة تبن فى بيدر لبعض القرى ، والناس ينظرون إلىّ . ثم طار نحو الهواء وغاب عنى . فاجتمع الناس إلىّ وحملونى إلى رئيسهم ، فأحضر لى رجلا يفهم كلامى ، فقالوا لى : من أنت؟ فحدثتهم بحديثى كله ، فتعجبوا منى ، وتبركوا بى ، وأمر الرئيس لى بمال ، فبقيت عندهم أياما ، فمشيت يوما إلى طرف البحر أتفرج ، فإذا قد وصل مركب أصحابى . فلما رأونى أسرعوا إلى سائلين عن حالى . فقلت لهم : ياقوم . إنى بذلت نفسى لله تعالى ، فأنقذنى بطريق عجيب ، وجعلنى آية للناس ، ورزقنى المال ، وأوصلنى إلى المقصد قبلكم . »[2]

فهذه الحكاية مزجت كذلك بين الواقع والخيال . والواقع مستمد من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيد هائل من القصص الخرافى . على أن المستمع وهو يستمع إلى هذه المغامرة العجيبة ، لايقف عندها ليفكر فيها فى حد ذاتها ، بل إنه يقف عند خاتمة التجربة التى تتمثل فى انفراج الأزمة بالنسبة للفرد والجماعة فى آن واحد . فلولا الفرد ما نجت الجماعة ، ولولا الجماعة مالقى الفرد هذا الجزاء بل التعويض الكبير. فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة فى مغامرة واحدة فى بداية الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد فى حياة الجماعة كما ظهر مضاعفا فى حياة الفرد ، إذ كان يتهدده ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدده على مستوى حياته الخاصة يشير فى الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة الاجتماعية . وعبارة الفرد : كنت قد سئمت من الشقاء ، وكنت أتمنى الموت ، إنما تمثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وبهذا يمكننا

أن نقول إن التهديد تمثل فى الحكاية على مستوى كونى وعلى مستوى اجتماعى . وتنتهى الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردى والجماعى معا ، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون فى خدمة الطرف الآخر . وعندما زال التهديد كلية عاد الفرد لينضم إلى الجماعة مرة أخرى ، ولكنه انضم إليها فى هذه المرة فى جو ساده الاطمئنان وتعمقت فيه التجربة .

(٣)

لقد كان القص فى الحياة العربية بمثابة الأداء التمثيلى الذى ينشط الحس الجمالى فى الإنسان ، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعى[٣] . وليست وظيفة الأداء التمثيلى مجرد توصيل الأخبار أو المعلومات ، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معان متشابكة وبين المستمع أو القارئ . وعندما تتكرر الرسالة فى أكثر من صيغة ، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة . وفى هذه الحالة يمكن القول إن المجتمع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزى عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعى . وتتمثل هذه الإثارة فى نوعين من الاستجابة يحدثان معاً وفى آن واحد : استجابة معرفية واستجابة تأثرية . وتوازى الاستجابة المعرفية الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة ، كما توازى الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التى يعيش فى إطارها . وعندما يحدث القص أو الرسالة التى يحملها القص فعلها ، عندئذ يعيش الإنسان فى حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية ورؤيته الكونية من ناحية ، واستجابته التأثرية وحسه بمجموعة القيم من ناحية أخرى .

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك ، إن الفرد فى هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة ، إن القص الذى يعد جزءاً لا يستهان به من هذه الدائرة الثقافية ، لا ينقل المعرفة ، بل هو بالأحرى يخدم بناء المعرفة ؛ إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادجماتية ، التى لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التى تقع فى خلفيتها . وهذه المعرفة الضمنية هى التى توجه النص من الحسى إلى المعنوى ، ومن الخاص إلى العام ، ومن الجزئى إلى الكلى .

وخلاصة القول إننا إذا كنا بإزاء تحديد وظيفة هذا النمط من القص فى الحياة العربية ، فلابد أن نميز بين نمطين من المعرفة : المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية . إن الأولى تتحدد بتعريف الشىء أو إبراز علاقته بغيره ، أما المعرفة الموسوعية فهى غير محددة ، لأنها ترتكز على رصيد هائل من المعارف المسبقة ، التى يختزنها الإنسان من الماضى والحاضر . وتعد الرموز الإنسانية المتوارثة من أهم محتوى المعارف الموسوعية . ولا يقف التشكيل الرمزى للأشياء والأفكار عند حد ، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشرى . وبقدر ما تتحرك الرموز داخل الإنسان فتخرج مشكلة على نحو تعبيرى ما ، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان .

وتعد ثروة القص فى التراث العربى ، فى كمّها وفى حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعى ، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربى . وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقى من المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية . وفى هذه الحالة لا يكون القديم قديما لأنه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة المعاشة .

وقد كان كل فرد فى المجتمع العربى مهيأ على نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القص ؛ فهو إما قاص وإما مستمع . فالذى كان يجوب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يقبع فى عقر داره ، ويمارس حرفته فى إتقان . وكأن الجلسة كانت تجمع بين الحرف المتقنة فى وحدة واحدة : حرفة القص وحرفة الاستماع ، وحرفة الصنعة . وفى هذه الجلسة يكون القص لغة تبادل التجارب ، ولغة التجاوب النفسى التام بين القاص والمستمع إليه ، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها .

وإذا كنا قد حددنا وظيفة القص فى التراث العربى على هذا النحو ، فإننا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القص ، لنرى إلى أى حد تتفق لغته مع وظيفته .

(٤)

ونود أن نقول بادئ ذى بدء ، ونحن بصدد الحديث عن لغة القص فى التراث العربى ، إن دور القاص أو الـ «هو» الذى يقص متواريا وراء الأحداث والأفعال فى أى نمط من القص ، فرديا كان أم جماعيا ، يتحكم تحكما كليا فى شكل القص ولغته ، أو بمعنى آخر ، يتحكم فى طريقة السرد وفى أبعاده اللغوية والدلالية والإشارية[٤] . ولهذا السبب وحده كانت لغة القص بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر . فالمسرح يبدأ بالحوار وينتهى بالحوار ، أى إن الشخوص المسرحية تقف وحدها فى الصدارة . وفى الشعر يقف أنا الشاعر ولغته ورؤيته فى الصدارة . أما القص فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحى ورؤية أنا القاص فى وقت واحد . وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القص ، إذا استطعنا أن نسميها غريزة ، فإن القص لم يقنن شكلاً كما قنن الشعر والمسرح . وإنما ترك القص لحرية الإنسان ، أو بالأحرى لحرية القاص . وكل قاص يهدف متعمداً أو غير متعمد أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما . ويتوقف وضوح الرؤية ودرجة تكثيفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلبا أو إيجابا ، كما تتحددان بدرجة سماعنا لصوته الخفى إن ارتفاعاً أو انخفاضا ، جهراً أو همساً ، غيابا أو حضوراً .

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نمط من أنماط القص تتحدد بمعيارين : طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل . بل إن القص يختلف من عصر لآخر من ناحية **الشكل** ومن ناحية **مستوى توظيف اللغة** وفقاً لهذين المعيارين . ولهذا فإن أول شىء نبحث فيه ونحن بصدد البحث فى لغة القص فى التراث العربى ، أن نبحث أولا عن القاص فى القص ، وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القص أولا ثم إلى لغته ثانيا .

والقاص فى القصص العربى هو ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الجماعة . وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماما لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركاً أساسيا له فى عملية القص . وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين ، فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف

الموسوعية لدى المستمع ، بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية ، ويكون قادراً على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تنشيط حسه الإبداعى من ناحية أخرى .

القاص إذن عليه أن يحكى وأن يثير ؛ أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشده إلى الواقع بقدر ما تشده إلى الرؤية فوق الواقعية . وإذا كانت عملية الإثارة هى الهدف الذى يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكى ينبغى أن يكون كذلك مثيرا . وهكذا ننتهى إلى أن مهمة كل طرف من الأطراف الثلاثة فى عملية القص فى التراث العربى ، ونعنى بذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن المشاركة بينها كانت تقف على قدم المساواة .

أما القاص فعليه أن يقدم نفسه ثم يبتعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكى نفسه ؛ فليس عليه أن يتدخل فى تحليل نفسى للشخوص ، بل يجعل الشخوص وأحوالها تابعة للأفعال .

وتبرز المشكلة عندئذ من خلال تتابع الأفعال التى يرتبط بعضها ببعض إما عن طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل القاص إلى نهاية حكايته يكون الفعل الأخير قد وضع خاتمة لعملية تصعيد الأفعال وتراكمها ، دون أن يكون القاص قد تعمد إبراز فعل معين ، أو توقف ليرصد أثر الفعل فى الشخصية ، أو وقف مع الشخصية ليرصد حساباتها مع الأفعال . وإنما تقف الأفعال على قدم المساواة من حيث إن كل فعل يؤدى وظيفته فى النص . وبناء على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية (أ) تنظر إلى الفعل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب)[٥] . كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يهتم فى الوقت نفسه بالشخصية أو انفعالاتها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل ونتيجته ؛ وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الفكرة .

وكما يبتعد القاص عن الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية وتفاعلها مع الأحداث . فإنه يبتعد فى الوقت نفسه عن إبراز المغزى فى الحكاية ، أو حتى التلميح به . إن مهمته تنتهى عند حد السرد المنظم الدقيق ؛ وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مغزى بعد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تمتزج فى أثناء السرد بنسيج فكره ورصيده المعرفى والحضارى .

وربما كان من الأفضل أن نأتى بنموذج قصصى نحاول من خلاله أن نتبين كيف تتوزع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ لتؤدى فى النهاية وظيفتها على نحو ما شرحنا . والحكاية التى نأتى بها واردة فى كتاب أخبار الحكماء **لأبى الفرج ابن الجوزى** .

«وقال المؤلف أيضا : بلغنى عن عضد الدولة أنه كان فى بعض أمرائه شاب تركى ، وكان يقف عند رُوزَنَةٍ ينظر إلى امرأة فيها . فقالت المرأة لزوجها : قد حرّم علىّ هذا التركى أن أتطلّع فى الروزنة ، فإنه طول النهار ينظر إليها وليس فيها أحد ، فلا يشك الناس أن لى معه حديثا وما أدرى كيف أصنع . فقال زوجها : اكتبى إليه رقعة وقولى فيها : لا معنى لوقوفك ، فتعال إلىّ بعد العشاء إذا غفل الناس فى الظلمة ، فإنى خلف الباب . ثم قام وحفر حفيرة طويلة خلف الباب ووقف له . فلما جاء التركىّ فتح له الباب فدخل ، فدفعه الرجل فوقع ، وطمّوا عليه ، وبقى أياما لا يدرى ما خبره . فسأل عنه عضد الدولة فقيل له : مالنا فيه خبر . فمازال يعمل فكره إلى أن بعث يطلب مؤذن المسجد المجاور لتلك الدار ، فأخذه أخذا عنيفا فى الظاهر ، ثم قال له : هذه مائةُ دينار ، خذها وامتثل ما آمرك . إذا رجعت إلى مسجدك فأذّن الليلة بليل واقعد فى المسجد . فأول من يدخل عليك ويسألك عن سبب إنفاذى إليك فأعلمنى به . فقال : نعم . ففعل ذلك ، فكان أول من دخل ذلك الشيخ . فقال له : قلبى إليك ولأى شىء أراد منك عضد الدولة ؟ فقال : ما أراد منى شيئا ، وما كان إلا الخير . فلما أصبح أخبر عضد الدولة بالحال . فبعث إلى الشيخ فأحضره . ثم قال له : ما فعل التركى ؟ فقال : أصدقك ، لى امرأة ستيرة مستحسنة ، كان يراصدها ويقف تحت رُوزَنتها ، فضجت من خوف الفضيحة بوقوفه ، ففعلت به كذا وكذا . فقال : اذهب فى دعة الله فما سمع الناس ولا قلنا . »[٦]

فالقاص فى هذه الحكاية أكد وجوده فى مطلعها بوصفه راويا لها ، وذلك من خلال عبارة «قال المؤلف» ، ثم عبارة «بلغنى» . ثم يسلم القاص عملية القص للحكاية ، ملتزما بأصول قواعد القص المصطلح عليها آنذاك ، وهى السرد المتتابع الذى يخلو من التعليق ومن التركيز على الدوافع الداخلية للشخصية المحكى عنها . وقد اختار القاص من رصيده الذى يحفظه ما يرغب المتلقى المشارك فى تلقيه من ناحية ، وماله وظيفة اجتماعية فعالة من ناحية أخرى . وتسير مشاركة القارئ مع عملية القص خطوة بخطوة ، بحيث تنطبع كل حركة فى الحكاية فى نفسه مباشرة ، مختلطة بحصيلة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهى الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المتمثلة فى عبارة عضد الدولة : «اذهب فى دعة الله ، فما سمع الناس ولا قلنا» ، يأخذ القارئ أو المستمع فى تحريك الأحداث داخل نفسها ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرعية ، وبين الناس بعضهم بعضا ، وبين معيار الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التى تمثل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ فى نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلى نتيجة إحساسه ببعض الظلم أو بالأحرى بقسوة فى القصاص . وربما ربط بين هذه القسوة وكون الشخصية التى وقع عليها القصاص شخصية تركية لا تنتسب إلى المجتمع العربى بصلة وثيقة . وربما رأى ، على عكس ذلك ، الإنصاف كله فى هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تعنى أن الحكاية تترك المجال مفتوحاً لمستوعبها لأن ينتهى منها إلى النهاية التى يريدها . وفضلا عن ذلك ، فإن هذه الافتراضات المختلفة تعنى أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فائض من الأحداث لابد أن تملأه حكاية أخرى . أى إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكلى ، تشعر القارئ بنقص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن ابن الجوزى يأتى بسلسلة من الحكايات عن عضد الدولة ، واحدة تلو الأخرى ، لأنها فى مجموعها تمثل موقفا موحدا ، عندما تملأ حكاية منها الفراغ الذى تتركه حكاية أخرى .

(٥)

على أننا لم نقل بعد كل شئ عن النظام الشكلى لهذا القص . وقد يختلط الأمر على القارئ فيرى أن مثل هذا النمط من القص يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث ؛ أى إنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التأريخ بشكل أو بآخر . ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أى على شكل حكايات ، كل حكاية مقفلة على نفسها وتقف فى بؤرتها شخصية أو أكثر لتحكى موقفاً أو تمثل فكرة . وهذا ما كان يدركه القاص العربى فى وضوح ؛ فمهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطا أدبيا يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً وهدفا .

وربما كان وجه التشابه بين هذا النمط من القص وبين التسجيل التاريخى للأحداث أن كليهما يلتزم بالسرد المتسلسل دون تدخل من قبل الراوى أو المؤرخ ؛ أى إن كلا من التسجيل التاريخى للأحداث وهذا النمط من القص يعتمد على الوصف. ولكن الوصف المتسلسل للأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ؛ ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم بتتابع الأحداث كما حدثت فى الزمن الواقعى ، أما القص فلا يختار الأحداث ، بل الأفعال التى يصلح توظيفها فى خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال غير المستمرة فى الزمن الحقيقى إنما ينسجها القص فى إطار الزمن القصصى .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصا ، بل لا بد أن يخضع وصف الأفعال لمبدإ أساسى آخر للقص هو مبدأ التحويل [٧] . وربما كان من قبيل تكرار المعلومات أن نقول إن «بروب» ، الباحث الشكلى الروسى ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القص لهذين المبدأين : المبدأ الوصفى للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلى . ولكن بروب ، كما هو معروف ، كان يبحث أولا فى نمط القص الشعبى الخرافى . وفضلا عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل فى القص مرة حين يكون صريحا ومرة حين يكون ضمنيا . ويهمنا هنا هذا المفهوم الضمنى ، لأنه هو الذى يتفق مع ما نعنيه من مفهوم التحويل .

فبعد أن عدد بروب الوحدات الوظيفية التى تستوعب أشكال القص الخرافى ، والتى بلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ، عاد فنص على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التى يرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا إلزاميا من خلال التعارض أو التماثل (لا التطابق) وهذه الوحدات لا تأتى متتابعة فى الزمن القصصى المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج فى البداية ، فإن هناك فى النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك فى البداية نقص أو تهديد ، فإن الحكاية تنتهى بزوال النقص أو التهديد . وإذا كان هناك انتصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود فينتصر عليها فى مكان آخر [٨] .

وهذا المفهوم الحقيقى للتحويل كما وضحه بروب هو الذى لفت أنظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته فى تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها فى عملية القص . وربما كان أكثر الصيغ شيوعا ، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصى بصفة عامة ، هو أن النمط القصصى أيا كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم يحدث تهديد أو نقص إما للبطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحول هذا لتوازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث فى اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى تصل إلى حالة التوازن الذى يشترط للوصول إليها أن يقضى على الشر .

ونعود إلى قصصنا لنجده مستوفيا لمبدأى القص الأساسيين ، وهما المبدأ الوصفى للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلى . فليس الغرض من القص هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميزة لها ، مثل شخصية عضد الدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القص هو الفعل فى حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأفعال التى تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف فى مواجهة الأفعال الأولى إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين .

إن القص عندما يكون بمثابة الأداء التمثيلى لحركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة بمقدار ما فى الحياة . وإذا كانت الحياة لا تثرى إلا بالتجارب التى تجعل الإنسان يعيد حساباته دائما أبدا مع متغيرات الحياة التى تدفعه دفعا لأن يعيش حالتى التوازن واللاتوازن فى أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقا فى أثناء اندماجه فى عملية القص هو أن يعى كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال الغريبة المهددة للحياة لصالح الفرد والجماعة . وهذا الكيف لابد أن يكون غريبا بمقدار ما يكون الفعل الأول المهدد غريبا ؛ فما هو مألوف ونمطى فى الحياة لا يصلح أن يكون عنصرا قصصيا ، اللهم إلا إذا استطاع القاص أن يدخله فى دائرة ما هو غريب .

ولعلنا نرى الآن إلى أى حد يلزم البناء الشكلى لهذا النمط من القص القاص لأن يقف منه على بعد ، وإلى أى حد ينسجم البناء الشكلى مع دور القاص فى سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القص .

إن القص عندما يدور فى حيوية مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل عندئذ مقطعا عرضيا أو طوليا فى واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال نفسه لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القص من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية . **وكما أن الإنسان لا يبصر الحقيقة فى حد ذاتها ، بل يبصرها فى حركتها الدائرة من الأسوإ إلى الأفضل تارة ، ومن الأفضل إلى الأسوإ تارة أخرى ، فإنه ـ على هذا النحو ـ يتأمل حقيقة الأفعال وهى تتحرك فى الحكاية من التوازن إلى اللاتوازن ، ثم من اللاتوازن إلى التوازن . ولا يتم هذا التأمل وهو فى حالة من الانفعال ، بل يتم وهو فى حالة من الاسترخاء الذهنى ، وهو شرط أساسى لهضم ما يعيه وبقائه فى ذاكرته .**

(٦)

ومن الظواهر الشكلية ننتقل إلى الظواهر اللغوية لهذا النمط من القص فى التراث العربى . وعندما يتحدد القص بشكل معين ، وعندما تكون وظيفته متداخلة مع حياة الجماعة فى حركتها اليومية ، ويكون استجابة لمطلبها النفسى ، عندئذ يصبح للقص لغة متفق عليها من الجميع ؛ أى إن لغته تصبح تحقيقا للغة بوصفها نظاماً langue ، لا اللغة بوصفها استعمالاً فرديا Parole ـ وفقا لاصطلاحات **دى سوسير**.[٩]

وإذا كان بعض العلماء قد اصطلحوا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلاّ على المستوى التجريدى ، وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفردى لها ، فإن هذا النمط من التعبير القصصى يؤكد أن اللغة بوصفها نظاما يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبى ، إذا كان الشكل الأدبى لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة اللغوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاما اجتماعيا ، شأنه شأن اللغة .

وأساس النظام اللغوى اسم وفعل وملحقاتها ؛ وكذلك أساس هذا القص اسم وفعل وملحقاتها . والاسم فى اللغة خال من أى تحديد ، فيما عدا التحديد بالجنس . فالولد يتحدد بجنسه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفنا الاسم أو أخبرنا عنه فإننا نضيق بذلك دائرة التحديد .

وهذا ما يحدث على وجه الدقة فى هذا النمط من القص العربى . فالحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبى ، ثم تصف هذا الإسم أو تخبر عنه . فيكون التاجر فى حكايتنا الثانية فقيراً بائسا ، أو يكون التركى طفيليا لا يرعى الحرمات ، ومن الطبيعى أن الوصف أو الخبر فى القص لا يكون إلا بمقدار ما يكشف عن فكرة الحكاية . وبهذا يتجاوز الإسم الدائرة العامة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة مميزة من الناس . ومهما تكن الصفة أو الخبر ، فإن الإسم يظل فى إطار الاستخدام اللغوى التجريدى .

وعندما يخبر عن الإسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون . ولا يدخل الإسم فى حالة الحركة إلا عندما يقترن به الفعل . وكذلك يبدأ هذا القص بحالة من الاستقرار أو السكون ؛ إذ لا نعرف فيها إلا الإسم والخبر الذى يصف . وإلى هنا يكون الإسم قد أدى وظيفته على مستوى القص ، مثلما يؤديها على مستوى اللغة ؛ فكلاهما لا ينحو إلى التجريد والشمول إلا بهدف التعبير عن الظاهرة أو النظام .

على أن القص لا يلبث أن ينتقل من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا إلى حالة اللاتوازن ، ثم من حالة اللاتوازن إلى حالة التوازن . وهذا يعنى أن الفعل بدأ يتدخل بوظيفته التى يقوم بها على المستوى اللغوى ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة فى القص تتطلب فعلا مستقلا ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلا فى حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور القص فى حكاية التركى من التوازن إلى اللاتوازن عندما هدد التركى حياة الرجل بمراقبته امرأته على الدوام . فلما انتقم منه الزوج وأخفاه من الوجود ، عادت الحركة من اللاتوازن إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهى الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل المضاد لا يمكن أن ينتهى بالحياة إلى الاستقرار ؛ لأن الجرم الاجتماعى لا يزيله جرم اجتماعى آخر . ولهذا فإن الفعل الذى قام به الزوج وظن أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن يحمل فى طياته إلا حالة من اللاتوازن . هذا فضلا عن أن هذا التوازن ليس كافيا من الناحية الفنية ، إذ إنه يعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً . ولهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا اللاتوازن الثانى لتصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقرت القوة الحاكمة فعلة الزوج ونقلتها من اللامشروعية إلى المشروعية ؛ أى عندما سلمت بلا مشروعيتها على المستوى الفردى ، وأقرت بمشروعيتها على المستوى الجماعى .

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تقتصر على كونه معبراً عن الحركة فى الزمن ؛ بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادى أو غير الإرادى ، أى عن الموقف الذى يحققه مختاراً أو مجبراً . ولهذا فإن هناك ـ على مستوى اللغة ـ الأفعال التى تشير إلى الرغبة والاختيار ؛ وهناك الأفعال الشرطية التى لا تجعل فعل الشخص اختياراً محضا ، بل اختياراً مشروطاً ؛ ثم هناك الفعل الذى يدل على الوجوب والإلزام دون أن يكون للشخص الخيار فيه . **وإذا نحن أمعنا النظر فى هذا النمط من القص ، فإننا نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادى الذى يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة ؛ أما الأفعال الأخرى فهى مشروطة أو إجبارية** . ودلالة هذا أن الفعل الذى يحاسب عليه الفرد إيجابا أو سلبا هو الفعل الذى يقوم به بمحض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختبار ، أى اختبار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إيجابيا والاختبار أكده ، كان الجزاء الحسن ؛ وإن كان الفعل سلبيا والاختبار أكده ، كان الجزاء سلبيا . وعلى كل فإن الفعل الإرادى فى هذا القص يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية فتشير إلى رغبة الجماعة .

وإلى هنا يمكننا أن نتمثل إلى أى حد يمكن أن يكون نظام اللغة مثلا لنظام الحياة ، وذلك عندما تستخدم اللغة فى وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا النمط من القص .

(٧)

على أن القص فى التراث العربى لم يقتصر دوره على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن القص قد وظف كذلك توظيفا فنيا جيدا لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة. وإذا كان مصدر الإثارة فى النمط السابق هو الانبهار المتجدد المستمر بالحقائق الكلية . فإن مصدر الإثارة فى النمط الواقعى الذى سنعرض له هو الإدراك الواعى لظواهر

اجتماعية غريبة . والسر فى غرابتها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة . ولعل هذا يفسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يختص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحاك من حولها الحكايات والأخبار . وليس الغرض من تقديم هذا الكم الهائل من الحكايات والأخبار سوى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التى اختصت بأخبار الطفيليين وحكاياتهم . والبخلاء ، واللصوص ، والمحتالين ، والظرفاء ، وغير ذلك .

وما نود أن نقوله هو أن توظيف القص فى الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موجها كذلك إلى الحس الاجتماعى على نحو مباشر ، بحيث يجعل الفرد المتلقى فى علاقة مباشرة مع الظاهرة ، فيكون مشاركا مشاركة فعالة فى التأثر بها والحكم عليها . فالقاص فى هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفا نشيطا فعالاً بقدر ما تقف الجماعة المتلقية هذا الموقف النشيط الفعال .

وهذا الحس المشترك هو الذى يضع الظاهرة فى إطارها الاجتماعى الحقيقى وليس فى إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القص السابق صالحاً إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة إزاء قضية من القضايا الاجتماعية بين القاص والنص والمتلقى على حد السواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما فى الإطار الشكلى للنمط السابق ذلك أن القصة هنا ليست مزيجا من الحقيقة المرئية والترانسندنتالية ، بل هى قضية اجتماعية صرف ؛ ولابد أن يكون للقاص عندئذ وجهة نظر لا يستطيع أن يحجبها ، أو على الأقل لا يستطيع أن يمنع حضورها خلسة بين ثنايا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص فى هذا النمط ، كما تختلف درجة حضوره عن النمط السابق . إن كليهما راو لما يقص ، ولكن بينما وجدنا القاص الأول يعلن عن نفسه فى البداية ثم ينسحب لأنه لايريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره إزاء حقيقة قريبة منه وبعيدة عنه فى الوقت نفسه ، ومن الأفضل عندئذ أن تترك هذه الحقيقة لحركة التفكير المتروى لدى المستمع لكى يستوعبها ، فإن القاص فى النمط الاجتماعى الصرف الذى سنعرض له ، لا يستطيع أن يحجب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جدلى على المستوى الواقعى ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركاً القارئ فى هذا الحس .

نقول هذا القول وفى ذهننا بطبيعة الحال **الجاحظ** القصاص لا **الجاحظ** الكاتب البلاغى . وقد كان الجاحظ من حفظة النمط السابق من القص ؛ وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الجاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب قصص البخلاء المشهورة . وقد عرف **الجاحظ** بفنه المميز فى القص . ولهذا كان من الأفضل أن نأتى بمثال من قصصه لنرى إلى أى حد احتذى الجاحظ النموذج القصصى السالف الذكر شكلا ولغة ، وإلى أى حد انحرف عن معيار هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الفنية . يقول **الجاحظ** :

«صحبنى محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا ، فلما صرت قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلى ، سألنى أن أبيت عنده ، وقال : «أين تذهب فى هذا البرد والمطر ومنزلى منزلك ، وأنت فى ظلمة وليس معك نار ، وعندى لِبَأ لم ير الناس مثله ، وتمر ناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له . فملت معه ، فأبطأ ساعة ثم جاءنى بجام لِبَأ وطبق تمر . فلما مددت قال : «يا أبا عثمان ، إنه لِبَأ وغِلَظُه ، وهو الليل وركوده ، ثم ليلة مطر ورطوبة ، وأنت قد طعنت فى السن ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا ، ومازال الغليل يسرع إليك ، وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء ؛ فإن أكلت اللّبأ ولم تبالغ ، كنت لا آكلا ولا تاركا ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك ؛ وإن بالغت بتنا فى ليلة سَوْء وهو الاهتمام بأمرك . ولم نعدَّ لك نبيذاً ولا عسلاً . وإنما قلت هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان . والله قد وقعتُ بين نابى أسد ، لأنى لو لم أجئك به وقد ذكرته لك ، قلت بخل به وبدا له فيه ، وإن جئت به ولم أحذرك منه ، ولم أذكّرك كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق علىّ ولم ينصح ؛ فقد برئت إليك من الأمرين جميعا . فإن شئتَ فأكلة ومَوْتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة » .

فما ضحكت قط كضحكى تلك الليلة . ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن . ولوكان معى من يفهم طيب ما تكلم به لأتى علىّ الضحك أو لقضى علىّ . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب . »[١٠]

فالجاحظ هنا يتدخل فى القص بوصفه راويا أو بالأحرى مسجلا لتجربته ؛ وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره . على أن **الجاحظ** يمثل فى الوقت نفسه الـ «هو» الآخر الذى يعيش معه ظاهرة البخل فى المجتمع . لكن **الجاحظ** لا يهدف من وراء تدوين هذه الكثرة الهائلة من الروايات والأخبار عن البخلاء أن يكون مجرد مسجل لظاهرة البخل ، ومؤكدا لوجودها وتفشيها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة . ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى البناء الذى يحكم حكايات البخلاء ، والذى يمكن أن تكون الحكاية السابقة ممثلة له .

فالبخيل متهم اجتماعيا ؛ والتهمة الموجهة إليه هى أنه غير منتم للجماعة . ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة فى بادئ الحكاية بأنه رجل مضياف وذو حس اجتماعى مشارك . فهو لم يرض لصديقه أن يسير فى البرد والمطر ، ودعاه إلى بيته القريب من المسجد . وفضلا عن هذا فقد أغراه بعشاء شهى ، يجده عنده فى بيته . وقد كان البخيل بذلك ممثلا للسلوك المرغوب فيه فى المجتمع العربى . وقد لبى الجاحظ دعوته وهو يكن له فى نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لبى دعوته وكأنه يريد أن يضعه موضع اختبار . ولكن الاختبار كشف عن تأصل صفة البخل التى لم يكن من السهل أن تترك صاحبها ولو فى موقف واحد . وقد كان هذا الكشف على المستوى النفسى عندما تأخر ساعة فى إحضار الطعام وكأنه كان متردداً بين أن يحضره أو يحجبه . فلما وجد أنه قد أسقط فى يده ، أحضر الطعام وهو يرتب فى نفسه مخرجاً آخر للخروج

من هذه الورطة التى أوقع فيها نفسه . وتصل قمة المواجهة بين المتهم والمراقب ، أو لنقل المتهم ، عندما مد **الجاحظ** يده ليأكل ، فإذ بالمتهم يدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعاً . وكان عليه فى هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التى استخدمها فى بداية الأمر مدافعاً عن نفسه ، وهى المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشحون بحكم اجتماعى مسبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، فيرد كلامه إلى حقيقته الداخلية مرة ، ويربطه بمواقف البخلاء مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقاً إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن انفجر الجاحظ ضاحكاً ، فى الوقت الذى شرع فيه يلتهم الأكل كله ، لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانة المجتمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته ، حتى وإن كانت مخلصة ، لبرأه من التهمة . وهكذا ينتهى الجدل بين الانتماء وعدم الانتماء ، وبين الدفاع والاتهام ، إلى إدانة هذه الجماعة . ومن الطريف أن **الجاحظ** ينهى حكايته بالتعبير عن المشاركة الجماعية فى هذا الاتهام ، وذلك فى قوله : «ولقد أكلته جميعا ، فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن . ولو كان معى من يفهم طيب ما تكلم به لأتى علىّ الضحك أو يقضى علىّ . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب . » .

لقد انتهى الحكم إلى السخرية ، والسخرية ألذع أنماط النقد الاجتماعى .

وربما استطعنا بعد ذلك أن نصور البناء الداخلى للحكاية على النحو التالى :

متهم (اسم مفعول)	:	**متهم (اسم فاعل)**
دفاع	:	**اتهام**
تلهف على الدفاع	:	**انتظار وتمهل**
إخفاق فى الدفاع	:	**تثبيت التهمة**
مرارة	:	**سخرية**

أو أن نبلوره على نحو آخر :

فرد مهدَّد من قبل المجتمع = مجتمع مهدَّد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما نريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا لهذا البناء ، هو أن إصرار «أنا القاص» على التدخل المباشر فى القص بحيث يكون صوته مسموعاً منذ أول الحكاية إلى آخرها أحيانا ، أو منذ أولها حتى يأخذ المتهم فى الدفاع عن نفسه أحيانا أخرى (انظر قصة الكندى فى كتاب البخلاء) ، هو الذى زود النمط الأول من القص التسجيلى بهذه الإضافة الفنية . فالقص إذن احتفظ بشكله من حيث إنه رواية يحكيها راو ، يضع فى اعتباره أن أمامه مستمعا يسلم نفسه كلية إلى حكايته ليستوعب الرسالة التى تريد أن توصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعهما مجال اجتماعى واحد ، ولهذا كانت المشاركة عميقة بينهما . ولكن هذا القص ، على الرغم من احتفاظه بشكله الاقتصادى ، أصبح يحتوى على بناء داخلى يستقر تحت السطح . ولا يعنى هذا أن النمط الأول يخلو من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء استقبالا مباشرا ثم يعيد تشكيله فى نفسه من خلال رصيده من المعارف الموسوعية .

وقد تغير دور الإسم والفعل فى هذه الحكاية الممثلة لغيرها ، بناء على ما اعتراها من تغيير داخلى وبناء على تغير وظيفتها . فلم يعد الإسم عاما ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الناس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بالبخل فحسب . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعى ، أى عندما يحدث الفعل ، نجدها تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن ، ولا تستطيع الشخصية القصصية أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأنها لم تستطع أن تلغى التهديد الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأفعال فى هذا النمط تنتمى جميعها إلى الأفعال الإجبارية لا الاختيارية . فقد كان البخيل مجبراً على الاستضافة لإبعاد التهمة الملصقة به . وكان مجبراً على تقديم الطعام لأنه أسقط فى يده . وكان فى النهاية مجبراً على أن يستقبل السخرية .

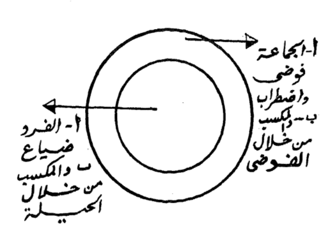
(٨)

وإذا كان القصاص الأول يعلن عن نفسه ثم ينسحب ، وإذا كان **الجاحظ** يبدأ بإعلان حضوره ثم لا ينسحب . تاركاً أصداء صوته عالية ، فإن الهمذانى يعلن عن نفسه على طريقة النمط الأول من القص ، عندما يفاجئ القارئ فى كل مقامة بعبارة : **حدثنى عيسى بن هشام** . ولكنه إذ يرفض الانسحاب من القصة كما يفعل الجاحظ ، لا يبقى على صوته إلا همساً ، لأنه لا يتحدث إلا من وراء حجاب . لقد أناب عنه **عيسى بن هشام** فى عملية السرد القصصى ، كما أناب عنه أبا الفتح الإسكندرى فى بث المغزى الذى يريد أن يوصله من المقامة ، أو لنقل من المقامات .

وبهذا يكون بديع الزمان قد حقق تشكيلا فنيا جماليا آخر داخل التشكيل الفنى المتواضع عليه فى القص ، وهو السرد من خلال الراوى .

ويتمثل بناء المقامة فى تداخل موقفين قصصيين ؛ موقف عام نحس فيه بحركة الحياة الجمعية المضطربة التى يكاد الإنسان يضل طريقه فيها ، ثم موقف فردى خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعى المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الضياع . ويمثل الموقف الأول **عيسى بن هشام** ، كما يمثل الموقف الثانى أبو الفتح الإسكندرى . وقد يهتدى **أبو الفتح الإسكندرى** إلى حل له وللجماعة التى يجد نفسه وسطها بقصد أو بغير قصد ، وقد لا يجد حلا له أو لها . وقد يوهم الجماعة بأنه قد وصل بهم إلى حل فيبدأ الأمل يدب فى نفوسهم ، فإذا به يصارحهم بالحقيقة فيتلاشى الأمل ويعود إليهم اليأس .

ولهذا فإن المقامات تتلاعب تلاعبا كبيرا بمبدأ التحويل من التوازن إلى اللاتوازن أو العكس ، ولكنها فى كل حال ملتزمة بهذا البناء كل الالتزام . ويمكننا أن نمثل هذا البناء على النحو التصويرى التالى :



إن كلا من عيسى بن هشام وأبى الفتح الإسكندرى يمثل جانبا من كيان الهمذانى الفكرى والاجتماعى ، أو بالأحرى كيان إنسان واع بحركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذى يقف من الحياة المضطربة موقف تأمل . وهو فى الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . ولهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة **عيسى بن هشام** (بعد البداية الموجزة التى تعبر عن نقطة السكون المؤقتة) الجماعة فى خضم الحياة المضطربة التى قد يكون ركوب البحر المضطرب رمزا لها ، وقد يكون الالتقاء الجماعى الذى يتسم بشئ من الفوضى حول وليمة ما . أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذى يبحث عن حل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الفوضى . ولهذا فإنه يستغل هذه الفوضى ويصطنع موقفا ما يخدع به الجماعة ليحصل على مكسب ما . وقد لا يجد الحل إلا وهما . إن الشخصين متلازمان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن **عيسى بن هشام** هو وحده الذى يكشف حيل أبى الفتح ، كما أن أبا الفتح لا يبوح بعلته النفسية التى تعد صدى للعلل الاجتماعية ، إلا إلى **عيسى بن هشام** ، كأن يقول له :

سخفَ الزمان وأهله فركبت من شخص مطية[11]

أو يقول :

هذا الزمان مشومُ كما تراه غَشُومُ
الحمق فيه مليح والعقل عيب وَلُوم

والمال طيف ولكن حول اللئام يحوم[12]

ولهذا لا يمكن أن يكون توظيف الهمذانى لشخصية **أبى الفتح الإسكندرى** فى كل مقاماته مطابقا لتوظيف الجاحظ لشخصية البخيل ، على أساس أن أبا الفتح يمثل لجماعة المكدين أو الطفيليين الذين يعيشون بمعزل عن المجتمع . **فالجاحظ** كان يعنى حقا النقد الساخر من جماعة البخلاء ، أما الهمذانى فلم يكن يهدف قط إلى نقد أهل الكدية أو الطفيليين وموقفهم الاجتماعى ، بل إنه وجد فيهم رمزاً للضياع الفردى والضياع الاجتماعى . ولهذا فقد وظفت شخصية أبى الفتح على أساس أنه الفرد الذى يعيش حركة المجتمع ويراقبها ويسجلها وهو يعيش بداخلها .

وعندما يوظف القص هذا التوظيف الاجتماعى العام ولا يكون من أجل السخرية من جماعة من الناس ، فإنه يناسبه عندئذ صوت هادئ يبرز المفارقات التى تثير المرارة . وفى هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوظيف الإشارى المثير ؛ فالإسم هنا لا يشير إلى جنس المسمى ، ولا يشير إلى جماعة ما ؛ وإنما هو إشارة لموقف فردى واجتماعى معا .

أما الأفعال فلا يمكن أن تتحدد فى المقامات بأنها اختيارية أو إجبارية ؛ لأن الأفعال فيها تتحرك حركة الحياة العشوائية .

ولعلنا نرى كيف كان القص فى التراث العربى يتحرك فى الإطار الشكلى المتوارث ، ونعنى به إطار الراوى الذى يحكى . فهذا الإطار على الرغم من صرامته الشكلية . استغل أروع استغلال ليساير حركة تطور الفكر والمجتمع .

على أننا لم نصل بعد ، فى نهاية هذا البحث ، إلى نهاية المطاف مع القص العربى ، فمازال للبحث بقية مع الأنماط الروائية العربية الضخمة ، ونعنى بذلك السير الشعبية وألف ليلة وليلة .

• هوامش

(١) القزوينى : عجائب المخلوقات ص ٢٧ ط . بيروت .

(٢) نفسه صـ ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٣)

Roger D. Abrahams: Folklore and Literature as Performance. Journal of the American Institute, Vol IX - 1972

(٤) Franz K. Stanzel: Theorie des Erzälens,UTB Vandenhoeck. P. 35-7

(٥) Todorov: The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P 67

(٦) أبو الفرج بن الجوزى : أخبار الحكما ـ مطابع الأهرام صـ ٥٤

(٧)

Todorov: The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol I N. I P. 40

(٨) Propp: Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969.

(٩)

P. Boga tyrev und R. Jakobson : Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens
Strukturalismus in der Literatur wissenschaft.
P. 13-14

(١٠) الجاحظ : البخلاء ـ تحقيق طه الحاجرى ـ دار المعارف صـ١٢٣

(١١) بديع الزمان الهمذانى ـ المقامات ـ المقامة المجاعية

(١٢) نفسه : المقامة الساسانية .

العنصر التراثية

فى الأدب العربى المعاصر

الأحلام فى ثلاث قصص

□ فدوى ملطى - دوجلاس
□ ترجمة : عفت الشرقاوى

يحق لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى فى أدب أمة ما ، كما نعدها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول : إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبى بصفة خاصة ، وصياغته فى مستوى لغوى معين ، ثم مدى إنتشار هذا المستوى اللغوى فى أثناء القصة القصيرة (أعنى العامية أو الفصحى) ينم عن موقف أدبى وحضارى معين من جانبه[١] . ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية فى نشأة فن القصة القصيرة فى الشرق الأوسط كفن من فنون الأدب العربى ؛ ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك[٢] . ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية فى ملابسات النشأة هو الذى امتد إلى واقع النقد الأدبى نفسه ، فكان فى أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها وبنائها الفنى[٣] .

ولقد نقول إن هذا النمط النقدى الشائع فى نقد القصة القصيرة ، قد ساد فى مجال الرواية أيضا لنفس السبب[٤] . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد اقتبست من الغرب كفن أدبى متميز ، قد نبتت وازدهرت فى أحضان حضارة لها وجودها الممتد . هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات غنى عظيم فى مجال الفنون الأدبية ، ولا يجوز بحال أن نغض من شأن التأثير الذى يكون لمثل هذا التراث الأدبى العريق على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أم لم يكن ، فإنه فى جميع ما يختار من وسائل التعبير : رواية أو قصة قصيرة أو شعرا أو عملا مسرحيا ، ينهل من هذا التراث الأدبى الممتد من غير شك[٥] . وفى هذا البحث تدور دراستنا حول الأحلام كعنصر أدبى تراثى ، وكمكون أساسى من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة فى العصر الحديث ، لكى نتبين مغزى استخدامها فى هذه القصص ، وكيف استطاع بعض الكتاب أن يفيدوا من هذه الأحلام كمادة تراثية فى بناء القصة القصيرة .

يتحدث الكتاب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة فى الأدب العربى ، ولكن « **هيلارى كيلباترك** » فى مقالها المهم بعنوان : « **الرواية العربية : تراث واحد ؟** » تتساءل حول ما إذا كان هناك ما يسمى بحق بالرواية العربية ، « **وإلى أى مدى يمكن أن نعد الروايات التى كتبت باللغة العربية تصدر عن تراث واحد** » ، وخصوصا عندما نأخذ فى الاعتبار ذلك التعدد الإقليمى لكتاب الرواية وأثره فى التراث الروائى[٦] . وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه فى دراستنا من جديد . وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام فى ثلاث قصص قصيرة هى : « **دومة ود حامد** » **للطيب صالح**[٧] ، و« **زعبلاوى** » **لنجيب محفوظ**[٨] ، و« **الرؤيا** » **لعبد السلام العجيلى**[٩] : الأول سودانى ، والثانى مصرى ، والثالث سورى . وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية لمؤلفى هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . وبغض النظر عن عنصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العنصر الذى أشارت إليه كيلباترك فيما يتصل بفن الرواية)[١٠] ، فإن العنصر الذى نعنى بتحليله هنا ــ وهو الأحلام ــ عنصر تراثى بطبيعته ، وهو من أجل ذلك عنصر مشترك فى هذه القصص الثلاث .

وقد التفتت «كيلباترك» إلى بعض العناصر التراثية فى قصص «غسان كنفانى» ، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة ، مثل الصحراء والفرس ، فى أعماله الأدبية . ولقد ذكرت فى تحليلها لهذه الأعمال «**أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصداء تقليدية وبين الوعى الحديث بالشكل الأدبى مع الرغبة الواضحة فى ممارسة هذه التجربة الجديدة ، لا نجد لها مثيلا فى عمل روائى آخر**»[١١] . وسوف يتبين لنا فى أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم الفنى العام الذى تقدمه «كيلباترك» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح ؛ ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية ، واستخدامها فى الأدب الحديث ، أكثر شيوعا مما يتصور كثير من النقاد .

ولكن لماذا نهتم بالحلم بصفة خاصة ؟ الحلم نقطة ارتكاز مُثلى للبحث فى استخدام المادة التراثية فى العمل الأدبى ، والكشف عما طرأ عليها من تحول . فالأحلام أولا ذات طابع قصصى فى أغلب الأحوال ، وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر ، وهو القصة الأشمل التى تتضمن الحلم ، وبدراستنا لمدى التكامل الفنى والموضوعى بين القصتين فى نص المؤلف يتبين لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى . ثانيا ـ وهذا هو الأهم فى تحليلنا ـ تتم دراسة الأحلام التى نعرض لها من أجل الكشف عن مدى تجانسها مع أنماط الأحلام القديمة فى العصر الإسلامى الوسيط ، كما تصورها كتب تأويل الأحلام وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة . ثالثا ـ وامتدادا لهذا التحليل ـ سوف نرى أن الحلم ـ بوصفه عنصرا تراثيا يتم استخدامه عن وعى من جانب كاتب القصة ـ يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمن من أبعاد تراثية . ونستطيع أن نقول ـ بناء على ذلك ـ إن الحلم فيما نعرض له بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو فى أى عمل أدبى آخر يتصل بهذا الموضوع) يمكن أن يقع فى حدود التلاقى بين منهجين مختلفين للرمز أو التأويل . فهناك أولا منهج تفسير الأحلام : فالرمز هنا هو علامة لصاحب الحلم ، يمكن تأويلها للكشف عن معناها ؛ وهناك ـ ثانيا ـ مسألة دخول الحلم ، وما يحكى حوله فى قصة بحيث يؤدى الحلم دورا أكبر كرمز بالنسبة للقارئ ؛ وفى مثل هذه الحالة يأخذ الحلم مغزى ثانيا وجديدا من وجهة النظر الفنية كعمل قصصى . ولذلك ، فإنه فى حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزا للقارئ ذا مغزى موحد فى القصص الثلاث التى نعرض لها ، كما سنرى فيما بعد[١٢] .

ولقد ظلت الأحلام بفضل التراث الدينى والأدب الشعبى تراثا حيا متصلا ؛ فكتاب «**تفسير الأحلام**» **لأحمد الصباحى عوض الله**[٣١] (وهو كتاب حديث فى تأويل الأحلام) يجرى فى تفسير الأحلام على طريقة مؤلفى العصور الوسطى ، مثل كتاب «**تعطير الأنام فى تعبير المنام**» **للنابلسى** (ت ١١٤٣ هـ / ١٧٣١ م) ، وكتاب : «**منتخب الكلام فى تفسير الأحلام**» **المنسوب إلى ابن سيرين**[١٤] (ت ١١٠ / ٧٢٨) . وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة نفسها ، كثيرا ما يتم طبعها فى العصر الحديث ، وهى فى متناول القارئ العربى فى المكتبات . وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة ـ مثل كتاب : «**شحات : شخصية مصرية**» **لريتشارد كريتشفايد**[١٥] ، و«**تهامى : صورة المواطن مراكشى**» **لفنسنت كرابانزانو**[١٦] ـ يكشف عن بقاء الأحلام عنصرا بالغ الأهمية فى حياة العرب الحديثة . وهناك أمثلة أخرى لقصص الأحلام التى تتفق فى تأويلها مع التفسيرات المنقولة عن العصور الوسطى ، كما نجد فى دراسة **ستيفنسن** الشائقة عن تقمص الأرواح : «**حالات ذات طابع تقمصى : اثنتا عشرة حالة فى لبنان وتركيا**»[١٧] . وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أحلام إنما يمثل نمطا واحدا من الأحلام التقليدية القديمة التى يتم تلقيها لأفراد بعيدين ـ بحكم ثقافتهم ـ عن حدود المعرفة بالأدب العربى المكتوب باللغة الفصحى . من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام فى صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب ـ ضرورة ـ أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم .

وقبل أن ندخل فى تحليل الأحلام التى نعرض لها تحليلا مفصلا ، يجب علينا أن نشير فى كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم ، ولا سيما ما نسميه فى هذه الدراسة أنماط الأحلام فى العصور الوسطى عند المسلمين . **وفى اللغة العربية ما قد يبعث على شىء من الغموض أو الإبهام فى العلاقة بين مدلولى كلمتى : «رؤيا» و«حلم» . وقد ناقش «توفيق فهد» هذه المشكلة فى دراسته المحررة : «الكهانة عند العرب»**[١٨] ، **ولكننا فى هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية تروى على أنها قد حدثت فى أثناء نوم صاحبها ، سواء كانت عبارته فى ذلك هى الرؤيا أو الحلم .**

يحفل الأدب الإسلامى فى العصور الوسطى بقصص الأحلام ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، كما يحفل فى الوقت نفسه بمناقشات ضافية حول مشكلات تأويل هذه الأحلام . وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام قديما ، وهى تفرقة مهمة فى دراستنا هذه ؛ فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين منها على أساس من دلالة النبوءة فيها : أحلام النبوءة المرموزة ذات التأويل ، وأحلام النبوءة الظاهرة المباشرة . ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد فى التأويل ، وإنما يفترض أنها ستقع فى حياة صاحبها ، كما رآها فى نومه تماما . ومن جهة أخرى ، فإن الأحلام ذات الطابع الإشارى تتميز بخاصتين : الأولى أنها تتنبأ بحادث أو أحداث تقع فى المستقبل . والثانية أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز . ومعنى ذلك أن فحوى الحلم أو مغزاه ليس هو نفسه قصة الحلم ، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه للكشف عن هذا المغزى . وهذان النمطان هما النمطان اللذان تحدث عنهما **أرتميدورس** بإسهاب فى كتابه عن الأحلام ، الذى ترجمه إلى العربية **حنين بن إسحاق** فى القرن التاسع الميلادى[١٩] ، ثم صار بعد ذلك جزءا من التراث الإسلامى فى قصص الأحلام وتأويلها[٢٠] .

ونبدأ تحليلنا بقصة «**دومة ود حامد**» **للطيب صالح** . وهذه القصة البديعة تتكشف أحداثها من خلال كلمات راوٍ يتحدث بها إلى زائر قدم إلى القرية ، يستمع إلى القصة ، ولا يتدخل فى الرواية إلا عند نهاية القصة . يتحدث الراوى عن القرية ، وتقاليدها ، وأصالتها ، وتبدو

شجرة الدوم أهم العناصر التى تتردد على لسانه فى سرده للقصة ، فكل الأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه عندما تنشأ فكرة استحداث شىء جديد فى القرية سرعان ما تطرح جانبا ، لأن وجوده قد يهدد شجرة « الدوم » .

من أجل ذلك فليس غريبا أن نجد «**شجرة الدوم**» تحتل المركز الأساسى فى قصة «**الطيب صالح**» . وفى القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج فى حكاية الراوى ؛ ولذلك فإن من الممكن أن نصفها بأنها لا تتحرك فى إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

يحكى الحلم الأول[٢١] قصة رجل استيقظ ليقص على أحد جيرانه أنه رأى فيما يرى النائم أنه يهيم فى منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أخذ يغذ السير حتى غلبه الجوع والعطش ، وحينئذ أخذ يتسلق تلاصغيرا ، فرأى غابة من شجر الدوم ، وفى وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة «**ود حامد**» ، وإذا به يعثر تحتها على وعاء مملوء باللبن ، فيشرب منه حتى يأتى عليه . وفى تفسير ذلك الحلم يبشره الجار بأن يقر عينا ، لما ينال قريبا من الفرج بعد الشدة[٢٢] .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم ـ كما قدمه الصديق ـ يجرى على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل النابلسى تأويلا لرؤيا مشابهة ، حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة فى تفسير المشى فى الرمال أثناء الحلم «**الهم والحزن والخصومة والتظلم**»[٢٣] .

أما الحلم الثانى[٢٤] فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقها عما شاهدت فى نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها فى سفينة ، وكأن موجة عظيمة حملتها ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أعلى السحاب ، ثم إذا بها تلقى فى حفرة مظلمة ، فتخاف وتبدأ فى الصراخ والعويل ، ولكن الماء يأخذ فى الانحسار تدريجيا فترى على ضفتى النهر أشجارا سوداء عارية من الأوراق ، تغطيها أشواك كأنها رءوس الصخور . وتبدأ بعد ذلك ضفتا النهر فى التحرك نحو الإطباق عليها ، كما تبدأ الأشجار فى التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الذعر مبلغه فتصيح : «**يا ود حامد**» ، فإذا برجل مشرق الوجه ، بهى الطلعة ، لحيته وثيابه بيضاء ، يطلب منها ألا تفزع ، فعادت ضفتا النهر كما كانتا ، وهدأت الأمواج ، ورأت حقول القمح ، كما شاهدت البقر يرعى الكلأ ، وعلى إحدى ضفتى النهر رأت «**شجرة دوم ود حامد**» . وقد رست السفينة تحت الشجرة ، ونزل الرجل منها ثم ساعدها على النزول ، وقدم لها شجرة دوم . وفى تفسير ذلك الحلم أخبرتها صديقتها أن الرجل هو «**ود حامد**» ، وأنها ستعانى من داء عضال يكاد يقترب بها من حافة الموت ، ولكنها ستعافى منه .

ومرة أخرى يشعر القارئ أن تأويل هذا الحلم يطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة ؛ فالموجة تمثل الشدة والعذاب فى هذه الكتب[٢٥] ، كما نجد فى باب «**الدخول فى الماء**» عند هؤلاء المؤلفين أن من يغلبه ماء النهر ، فإنه يبتلى بمرض شديد[٢٦] .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ، وإذ يلى أحدهما الآخر فى القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤيا يمكن فهمها مباشرة بعد الحكاية ، وإنما يتم تفسيرهما من أجل نتيجة واحدة ؛ فكل منهما ينبئ صاحب الحلم بأنه سوف يعانى بعض المشقة ، ليكون بعد ذلك فرج عظيم . وهذا الفرج يأتى ـ كما هو واضح فى الحالتين ـ بعون من «**ود حامد**» نفسه ، أو من شجرته . وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الجانب التأويلى فى الحالتين يشكل جزءا مهما من قصة الحلم نفسها ؛ إذ يبدو فى واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفنى الصحيح من حكاية الراوى من غير أن تتضمن جانبها التأويلى أيضا .

وربما كان الحلم الثالث[٢٧] هو أكثر أحلام قصة «**الطيب صالح**» أهمية ؛ فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم ، لتستعين بود حامد . وقبل أن يأخذها النوم ، ـ وبينما هى فى حالة بين الغفوة والصحو ـ ترى فيما يرى النائم أنها تسمع أصواتا تتلو القرآن الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حينئذ تنحنى شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تنهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاى مع بقية أفراد أسرتها ، وتتضاحك مع جارات لها ، ولا تعانى بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التى تثير انتباه القارئ فى قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التى صادفناها فى الحلم الثانى الذى عرضنا له من قبل ؛ وهى شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذى اللحية والثياب البيضاء . وفى تفسير الحلم الثانى عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية ود حامد ، فى حين لا نجد فى الحلم الثالث مثل هذا التعريف . ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام المروية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أى شخصية «**ود حامد**» . وسوف نرى مغزى ذلك فيما يلى .

تبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة : أولها أن الحلم لم يتم تفسيره ؛ فقد نهضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تعان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ؛ فقد كانا مثلا للأحلام ذوات التأويل ، أى التى تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم فى إطار الحكاية المروية . وعلى نقيض ما نجد فى الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تفسيرا تقليديا للحلم ، كما تؤوله إحدى الشخصيات ، نجد فى حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التى تقوم بها الشخصية ، ليتم تحقيق الحلم وتأكيد مغزاه .

إن تقديم هذه الأحلام على النحو الذى اختاره «**الطيب صالح**» لا يخلو من مغزى فنى : لقد قدم لنا أولا حلمين بتفسيريهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلما ثالثا يتم تأويل مغزاه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيما بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذى الثوب الأبيض ، يصير من اليسير على القارئ أن يتفهم الحلم الثالث ، وقد قدم له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين . والحق أن كلا النمطين من قصص الأحلام معروف فى أدب الأحلام قديما ، ومع ذلك فقد وضعا فى قصة «**الطيب صالح**» بحيث يسهل فهمهما على القارئ

وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أنماط حلم معجزة الشفاء التى يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام الشفاء يرويها **أسامة بن منقذ** (٥٨٤ / ١١٨٨) فى «**كتاب الاعتبار**» ، وهى أحلام لا تنم فحسب عن تشابه فى البناء القصصى بين ما ورد فى هذا الكتاب وبين حلم قصة «**الطيب صالح**» ، بل تكشف أيضا عن تشابه فى المضمون الموضوعى . من ذلك ما يحكى عن رجل مفلوج رأى عليا (رضى الله عنه) فى أثناء نومه ، حيث أمره أن ينهض ، فنهض وأيقظ زوجته ليخبرها بما حدث ، فلفتت انتباهه إلى أنه قائم فعلا . وهكذا بدأ الرجل يمشى معافى ، ولم يعد إليه المرض قط[٢٨] . ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أنماط أحلام الشفاء هذه فى الأدب القديم . وكان النبى (ﷺ) نفسه هو صانع معجزة الشفاء فى كثير من الأحلام .

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء فى «**نكت الهميان فى نكت العميان**» **للصفدى** (ت ٧٦٤ / ١٣٦٣) ، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان ـ وقد قضى هزيعا من الليل ينسخ الكتب ـ يفجأه العمى ، فلا يرى ضوء المصباح . وحينئذ أخذ الرجل يصرخ ويبكى حتى غلبه النوم ، فرأى النبى محمدا (ﷺ) فيما يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه ، أخبره بما حدث ، فطلب إليه الرسول أن يقترب منه ، ثم وضع يده على عينيه ، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه[٢٩] .

هذا النمط الخاص من أحلام معجزة الشفاء ـ سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبى أم عليا أم ود حامد ، يجمعه طابع مشترك ، إذ تتناول كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم . ولكن هناك نمطا آخر من أنماط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ، وهو ذلك الحلم الذى يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شئ ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم «**نكت الهميان**» مثلا لذلك الحلم من أحلام معجزة الشفاء فى قصة تحكى عن «**سماك بن حرب**» الذى كان قد كف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) فى الحلم فأخبره أن يقصد نهر الفرات ، ويغمس رأسه فى الماء ، وعيناه مفتوحتان ، وبذلك يرد الله عليه بصره ؛ فلما فعل «سماك» هذا عادت إليه نعمة البصر[٣٠] .

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء ، من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحدا منهما لا يتبعه تفسير ، وذلك لعدم الحاجة إليه ، وثانيها هو ظهور هذه الشخصية القدسية فى كل منهما .

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية فى الحلم فأل خير لصاحبه . وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية النمطية فى كتب الأدب القديمة أيضا . يحدثنا البيهقى مثلا (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) فى كتابه : «**المحاسن والمساوئ**» عن حلم بطله ينتمى إلى هذا النمط القدسى[٣١] . كذلك نجد أن «**دعوان بن على**» يرتدى ثيابا بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمس وعشرين سنة فى الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، بهى الطلعة ؛ ثم يكتشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا فى الجنة فى واقع الأمر[٣٢] .

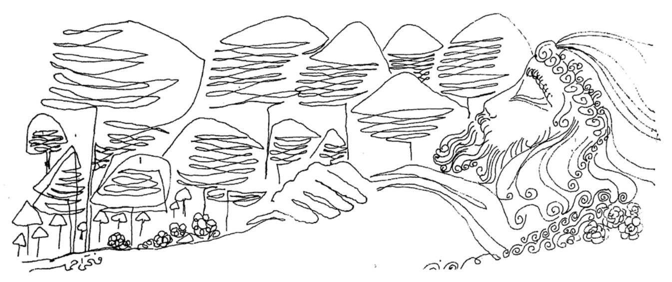
وربما كان المغزى الثقافى العام لظهور مثل هذه الشخصية القدسية فى الأحلام ، أهم من وجهة النظر الدراسية من أى توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل «**ود حامد**» أو «**دعوان**» أو غيرهما . ولقد تحدث **بنجا مين كيلبورن** فى بحثه الذى يدور حول تفسير الأحلام فى المغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذى يرتدى زيا أبيض ، والذى يظهر فى الأحلام كصورة نمطية للرجل القدسى . كذلك فإن شخصية «**شحات**» ـ الفلاح المصرى ـ يراودها الحلم بمثل هذه الشخصية[٣٣] .

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذى اللحية البيضاء والثوب الأبيض فى أحلام المغاربة المعاصرين وبين الشخصية نفسها فى القصة السودانية القصيرة ـ بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة ـ يشهد على وحدة الأدب العربى الحديث ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التى تجمع الثقافة العربية المعاصرة ، وهى وحدة تمتد فوق عنصر اللغة الموحدة لهذه الثقافة .

وتقدم قصة الحلم الواردة فى «**زعبلاوى**» والتى نعرض لها بالتحليل فيما يلى تفصيلا آخر فى تصوير تلك الشخصية المهمة التى وردت أو فهمت ضمنا من الأحلام السابقة . و«**زعبلاوى**» تحكى قصة إنسان أصابه مرض عضال لاشفاء منه . وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ «**زعبلاوى**» الذى سمع أنه قادر على شفائه .

ويقع الحلم[٣٤] خلال حكاية بحث بطل القصة (الراوى) عن «**زعبلاوى**» فى حانة اضطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليعينه على الوصول إلى «**زعبلاوى**» ، وهو الحاج «**ونس**» . ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر ، فإنه سرعان ما راح يغط فى نوم عميق رأى فيه الحلم الذى نحن بصدده . وقد رأى أنه فى حديقة لا يحدها البصر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التى تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم . كان يرقد على جبل من الياسمين الذى كان يتساقط عليه كالمطر ، وكأن رذاذ نافورة ماء قريبة ترش وجهه وجبهته . وهنا شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد يجد حاجة إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلا ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه .

لم يقص الراوى (بطل القصة) ما رأى فى حلمه على الحاج «**ونس**» عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكتشف تدريجيا أن رأسه مبتل بالماء فعلا . وعندما حدث «**ونس**» فى ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقاظه . وحين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه فى هذه الحالة طلب إليه «**ونس**» أن يطمئن ، فإن هذا الصديق الذى كان يحاول إيقاظه لم يكن إلا «**زعبلاوى**» . وعندئذ يدركه يأس شديد ، لأنه افتقد فرصة لقائه ، فيعتذر له «**ونس**» عن عدم علمه باحتياجه الشديد «**لزعبلاوى**» . ويمضى «**ونس**» فيحدث البطل المريض بما يحدث ، فيذكر له أن الشيخ «**زعبلاوى**» كان يجلس إلى جوارهِ يعبث بعقد من الياسمين جعله حول رقبته ، وأنه قد أخذته الشفقة به ، فبدأ يرش رأسه بالماء محاولا إيقاظه .



إن الحلم هنا – كما سبقت الإشارة – لا يحكى فى القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤول . ومن جهة أخرى ، فإننا نستطيع أن نقول : إن الحلم قد تم تفسيره من جانب « **ونس** » بمعنى من المعانى ، وذلك عن طريق حكايته لأحداث معينة وقعت للبطل ، عندما كان فى حلمه . ومن حيث البناء الفنى للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بنفس الدور الذى يقوم به تفسير الأحلام ، أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم ، كما رأينا فى نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التى تضاف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة ، وإن كانت تقوم بنفس الدور الذى يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية . وهذه الطبيعة المختلفة تؤسس علاقة جديدة،وذات مغزى عميق بين عالم الحلم الباطنى وعالم الحقيقة الخارجى . فالحق أن الأحداث التى تشير إلى الياسمين ورذاذ الماء ، لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة ، كما رأينا من حكاية « **ونس** » لما حدث ، وإن اختلفت الصورة فى كل من العالمين اختلافا طفيفا . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة فى رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له فى نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان منفصلان متوازيان ، ولكنهما مجالان متصلان للنشاط الإنسانى . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقا ضئيلا[٣٥] . وهذا الإبهام الذى يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثيلا لهذا الغموض فى الفصل بين هذين العالمين فى التراث التأويلى القديم لقصص الأحلام ؛ فقد رأى **على بن أحمد الحنبلى الآمدى** فى حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية ليأكلها ، فأكل منها جانبا ، فلما استيقظ وجد ما بقى من الدجاجة فى يده[٣٦] . إن هذه الظاهرة تشبه إلى حد كبير قصة الحلم الذى نقرأه فى « **زعبلاوى** » ، حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجى : ففى « **زعبلاوى** » يجد القارئ الياسمين والماء ، وفى قصة على بن أحمد يجد الدجاجة . وقد ذكر « **كيلبورن** » عند مناقشته لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيرا ما ترد حكاية الأثر المادى الخارجى بعد الحلم ، ليتم تأكيد تحقيقه[٣٧] . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة ، لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة ، التى تقع فى عالم الواقع الخارجى . وفى « **زعبلاوى** » يبدو الشاهد المادى – وهو الماء الذى يحس به صاحب الحلم على رأسه – كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماما كما نجد فى الشواهد المادية لنماذج **كيلبورن** . ولعل الفارق المهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التى تماثلها ، لا تنشأ فيها الحاجة الماسة إلى العثور دائما على موازاة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه فى قصة « **مؤمل بن أميل** » الذى رأى فى نومه أنه قد أصابه العمى ، فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلا[٣٨] ، فنتيجة الحلم وحدها هنا هى التى توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين[٣٩] .

ويجد القارئ فى حلمى « **زعبلاوى** » وعلى بن أحمد – صاحب الدجاجة – هذه المطابقة ؛ فكل حدث فى الحلم له ما يوازيه فى العالم الخارجى . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة « **نجيب محفوظ** » فى توضيح الحلم فيها من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلا تراثيا قديما أو نفسيا حديثا[٤٠] . وهكذا يحق لنا أن نرى أن ما يحيط بهذه القصة من إبهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التى يتم فيها تحقيق النتيجة فى عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما نجده فى قصة الحلم التى نعرض لها فيما يلى والتى وردت فى قصة « **عبد السلام العجيلى** » القصيرة بعنوان « **الرؤيا** » . وعنوان هذه القصة فى حد ذاته ذو مغزى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سنرى فى أثناء تحليلنا للقصة .

وتبدأ القصة بحكاية « **محمد ويس** » لما رأى فى منامه .[٤١] حيث وجد نفسه يصلى ، ويقرأ سورة « النصر » . فلما استيقظ من نومه قصد إلى « **محمد سعيد** » فقيه القرية وقص عليه رؤياه . وعندما استمع الفقيه إلى قصة الحلم سأل « **محمد ويس** » عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقا ، فأجاب بأنه على يقين من ذلك ، وشرع يرتل آيات السورة نفسها أمامه . وعندئذ طلب الفقيه من « **ويس** » أن يستغفر الله العظيم ، لأن تلاوة هذه السورة فى الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل . وتعجب

«ويس» لأمر الفقيه وسأله : هل هو متأكد مما يقول ؟ . فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه «ويس» فى حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك – أكثر من أربعين يوما .

وتحكى القصة بعد ذلك من أخبار القرية التى عاش فيها الرجلان ما يفهم منه القارئ أن أهلها كانوا جميعا ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها إيمانا راسخا . وهذا بالطبع من باب الإرهاص بما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم «لمحمد ويس» حقيقة لا مفر منها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض ، مع أنه كان صحيح الجسم . وبهذا تدهورت حالته الصحية بمرور الزمن حتى كان اليوم التاسع والثلاثون .

فى مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معلم القرية الأستاذ «ناجى» ، الذى كان غائبا فى دمشق حتى ذلك الوقت . وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس – كما نكتشف فيما بعد – على عداء طويل المدى بشيخ القرية «محمد سعيد» بسبب ما ينشره بين أهل القرية من خرافات وخزعبلات . وكان الشيخ من جانبه يرميه بالإلحاد .

وعلى الرغم من أن «ناجى» كان شديد الاقتناع بأن الشيخ سعيد إنما كان يقتل «ويس» بتأويله لحلمه على هذه الطريقة . فإنه كان يعلم بخبرته السابقة عن القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقلل من تأثير الشيخ ونفوذه فيهم مهما فعل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى «ويس» فى وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفى يده تينة من تين الصبار اشتراها من دمشق . وأيقظه . وأخبره أن «زين العابدين» – أحد جدوده السابقين – قد أيقظه وأعطاه هذه الثمرة من ثمار الجنة – ، ليحملها إلى «ويس» . فإذا صلى وقرأ سورة النصر . فإن الله يمد فى عمره ليرى أحفاده .

ولقد أسرع «ويس» إلى القيام بذلك بالطبع . فتم شفاؤه . وسمعت القرية كلها بالقصة ، وما كان من أمر «ويس» . وكان مما ترتب على ذلك أن المعلم – وقد استشعر ما يجب عليه من الاحترام لجده زين العابدين – دخل فى صندوق المصلين فى صلاة الجماعة خلف الشيخ «محمد سعيد» .

وأول ما نلاحظه فى حلم «ويس» أنه يحكى لفقيه القرية الذى يتولى تفسيره ، وهذا مهم لسببين : الأول هو أن الحلم هنا يفسر ليكشف عن مغزاه ؛ والثانى هو أن الفقيه هو الذى يقوم بتفسير الحلم ؛ وبحكم وظيفته فى القرية ، فإن هذا التفسير يكتسب هالة خاصة من القداسة .

كذلك مما يجب التنبيه له هنا طبيعة التفسير الحقيقى للحلم ؛ فحلم «ويس» الذى يتضمن قراءة سورة النصر يفسره «محمد سعيد» كرمز للموت المفاجئ لصاحب الحلم . وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه نفسه يرتل سورة «النصر» هو تفسير قديم يمكن العثور عليه فى كتاب النابلسى[٤٢] .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن يعد من أحلام «نبوءة الموت» . وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره بموته القريب . وهناك كثير من الأحلام التى يمكن أن تتشابه تماما مع حلم قصة «العجيلى» : ففى «شذرات الذهب» لابن العماد الحنبلى (١٠٨٩ / ١٦٧٩) – على سبيل المثال – نجد خبر «شمس الدين محمد» الذى رأى فيما يرى النائم أنه كان يقرأ سورة «نوح» . ففسر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك . وقد مات حقا بعد ذلك كما قالت نبوءته[٤٣] . وفيما يتعلق بقضية التأويل نفسها . فإن هذا الحلم يجرى على نفس النمط الذى عرضنا له فى قصة «العجيلى» . فى الحالتين نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فيكون ذلك رمزا للتعبير عن موته العاجل .

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قراءة القرآن ليست وحدها أحلام نبوءة الموت ؛ فشمس الدين أبو عبد الله رأى فى منامه أنه يموت فى شهر معين ، فى مدينة معينة . وذلك قبل وفاته بعشرين سنة ؛ ولقد حدثت كما رآها حقا[٤٤] .

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل «بشيث بن إبراهيم» الذى كان فقيها . والذى رآه أحدهم فى نومه يقرأ قصيدة شعرية تفيد أنه فى العام الثامن والثمانين من عمره . ولم يتبق له من هذا العمر إلا القليل . وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أجابه بأنه قد بلغ فعلا عامه الثامن والثمانين . وأن روحه إنما تكشف بهذا الحلم عن نبوءة وفاته[٤٥] .

ومن هنا يبدو أن حلم «محمد ويس» حلم تراثى من حيث صورته وتأويله ؛ بل نستطيع أن نقول إنه حلم تراثى من حيث طبيعة الموقف الذى يثيره . وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصبغة التراثية فى قصص الأحلام ، بصفة عامة ، وإنما يهمنا الآن أن نشير إلى أن الحلم الثانى – أو لنقل صراحة الحلم المزعوم – هو فى ذاته حلم تراثى فى جوهره .

ومن الواضح أن طواف زين العابدين – أحد جدود «ناجى» – به ليلا ، لم يقدم للقارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق ؛ فإن القصة تحكى أنه أيقظه من نومه ؛ ولكن طبيعة زيارة هذا الطيف الخارقة للعادة تجعل منها حدثا شبيها بالحلم . ومع ذلك فليس مما يجدى فى هذا المقام أن نحقق القول فى طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلما أو رؤيا تمت فى أثناء يقظة صاحبها ، وإنما يهمنا فى الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهيبة المهيمنة ، وتحقق نبوءتها ، أو على الأقل ما يدعى لها من تحقق . ولقد عرضنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القدسية ، فيما يتصل بقصة «الطيب صالح» . وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصى أحيانا بالقيام بأفعال معينة . وتنبثق قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأفعال من مكانة هذه الشخصيات المهيمنة ، التى تظهر عادة فى الأحلام بعد موتها ؛ فكما كانت فى حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم ، فهى كذلك بعد موتها .

وتلك ظاهرة شائعة فى تأويل كثير من الأحلام فى العصور الوسطى . من ذلك ما نجده فى خبر حلم «على بن أحمد الآمدى» الحنبلى الذى سرق منه ثياب من حرير ؛ فقد جاءه شيخه فى المنام وأنبأه باسم

من سرق الحرير . وبين له أين وضعه . وقد استجاب «علي» لنصحية شيخه ، وقام بفعل ما طلب منه ، معتقداً بأن هذا الشيخ صادق وثقة بعد مماته . لأنه كان كذلك في حياته . فاسترد ما ضاع منه(٤٦) . والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الجليل المهيمن في الأحلام كان شائعا إلى حد كبير في العصر الإسلامي الوسيط بحيث أمكن استخدامها (في الحلم المزعوم) بطريقة مضادة . بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان روحي في حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتعزيز موقف شخصية من الشخصيات التاريخية . والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة ، وهي تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن تضع حدا فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا(٤٧) ؛ ولذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة في مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر .

ذلك أن حلم «ناجي» ، وما يرتبط به من فائدة مباشرة ، يتطابق تماما - مثله في ذلك مثل حلم «محمد ويس» - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية ؛ ولكن هناك وجها مهما للاختلاف ؛ فقصة حلم «ناجي» - كما نعلم - لا تمثل رؤيا حقيقية . وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحا لدى القارئ ؛ إذ بين أن الحلم كان مختلقا من أجل إغراء «ويس» باسترجاع ثقته في نفسه ومواصلة الحياة . وبعبارة أخرى ، فإن هذا الحلم الذي هو تراثي من حيث صورته ومضمونه ، ثم طريقة استخدام المؤلف له في القصة ، يقدمان هنا عن عمد في إطار من فكرة التزييف التي نشأت في ذهن معلم القرية . وهذه الطريقة الساخرة في استخدام نمط تراثي من الأحلام تؤكدها الفكاهة التي يتمثلها القارئ ، وهو يدرك أن الفاكهة التي اعتقد «ويس» أنها من ثمار الجنة ليست في الحقيقة إلا من ثمار دمشق . وهذا يتفق في جوهر الأمر مع ما ذهب إليه «عبد السلام العجيلي» من فكرة القصة ؛ إذ يبدأ نصها بحكاية رؤيا تراثية تروى على أنها ذات أذى شديد لصاحبها ، وتدان بوصفها مزيفة . ولكي يفل الحديد بالحديد كان المعلم مضطرا إلى اختراع حلم مضاد ، هو من وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضا - لا يزيد زيفا عن الحلم الأول . وتأتي لفتة السخرية الأخيرة في خاتمة القصة ، حيث نجد «ناجي» المعلم مضطرا إلى الصلاة خلف «**محمد سعيد**» فقيه القرية . وهذا يدل في رأي المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث الثقافي سوف يقع في شباكه ، كما يدل على أن كثيرا ممن يبدون كأنهم من غلاة المجددين المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشد التراث وأسره .

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث ؛ وهي بعنوانها الخاص تدل على أن النقد ينصرف إلى العنصر التراثي في الأحلام فحسب . ولكن دوران قصة «**العجيلي**» حول عناصر تأويلية صرف ، تكشف ما خفي في القصص الثلاث موضوع الدراسة ، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعا .

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث : في المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه فحسب ، وهو في ذلك قد يحتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق . وفي المستوى الثاني يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة ، إما بتمثيل نقطة التقاء مع الشيخ - كما نجد في زعبلاوي - وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التي تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص ، كما نجد في ود حامد وشجرة الدوم في قصة «**الطيب صالح**» . ولكن الاستخدام الفني لحكاية الأحلام في القصص الثلاث - وخصوصا عندما يتم التأمل فيها مجتمعة - يسمح لنا بأن نرفع تحليلنا إلى مستوى ثالث من التجريد ، بحيث نقول في إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث . وهي تراثية من وجهتين :

أولا : لأن المواقف فيها تستدعي ظروفا وملابسات وشخصيات تراثية . وهذا واضح في قصة «**دومة ود حامد**» ، حيث تمثل شجرة الدوم التراث(٤٨) . وفي قصة «**زعبلاوي**» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا ، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوفية قادرة على الإيحاء بذلك(٤٩) ، وخصوصا عندما نتذكر أن ما ارتبط بالحلم الذي تم في الحانة بفعل السكر هو من أصداء روايات صوفية ترى أن السكر بالخمر أو المخدر مقترن بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوفية(٥٠) . أما العناصر التراثية في حلمي قصة «**رؤيا**» ، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قدمنا .

ثانيا : هناك بعد ذلك معنى آخر يجوز لنا على أساسه أن نرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث ، وهو معنى أدبي خاص . ففي الحالات الثلاث التي عرضنا لها نجد الملابسات المحيطة بالأحلام ، ووصف ما تتضمن من الفكرة ، والطريقة التي يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصي الأكبر الذي توضع فيه ، بالتأويل ، أو التحقيق ، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية - كثيرا ما ينتهج الكاتب في تقديمها الأساليب المستخدمة في كتب التأويل القديمة . ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة في إطار من الشكل الفني للقصة القصيرة ، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها .

ومن الواضح أنه عندما يتم تضمين عنصر تراثي ، أو استخدامه بصورة من الصور في عمل أدبي حديث ، فإن معناه يتحدد وفقا للملابسات والظروف المحيطة التي يقدم في إطارها ؛ ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحددها هذه الملابسات والظروف . وهذا يعني أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعي بذلك أم لم يكن - حينما يستخدم وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية ، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذي تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث . وهذا واضح على الخصوص في مثل هذه الحالة ؛ فحيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته يصير العنصر التراثي الأدبي نفسه رمزا للتراث .

إن المغزى الإيديولوجي للمعالجة الأدبية لهذه العناصر التراثية

القصصية واضح تمام الوضوح فى قصة «العجيلى» : التقديم الساخر للأحلام يعكس إدانة للتراث، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حانق لتأثيرها . موقف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماما ؛ فالقصة تقدم فى خط واضح ذى إشارة دالة ، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هى فى باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما تبدو روح السخرية فى لهجة المؤلف عندما يتناول أعمال السياسيين الذين قدموا من خارج القرية . إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام فى رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجى محدود ، ولذلك فإن المؤلف يصرح فى نهاية القصة بأن هناك مكانا لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا(٥١) . والموقف فى قصة «زعبلاوى» بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة مراوغة . فبينما نجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، تحاول أن تجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تؤدى إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا ينفصل عن طبيعة الحقيقة الإنسانية ، أو على الأقل جزء لا ينفصل عن واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة القلق الوجودى ؛ وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن «زعبلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية فى عالم يعوزه ذلك . ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المنشود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم ؛ وهو اللحظة الوحيدة التى تم له فيها الاتصال بزعبلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيجابى من التراث وحنين شديد إليه . ومع ذلك فإن قابلية تأويل هذا الحلم تأويلا تراثيا من جهة ، وتأويلا واقعيا حديثا من جهة أخرى ، يعكس غموضا معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلا من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية فى وضوح تام ، كما رأيناها فى «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة ، كما نجدها فى «الرؤيا» ، نجد «زعبلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ؛ بل إن الإنسان لا يدرى هل قرأ حلما تراثيا ، أو حلما حديثا ؛ ولذلك فقد كان من المناسب تماما لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة فى نهايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «زعبلاوى» ، تماما كما بدأت .

فى إطار هذا التحليل يبدو المغزى العميق الذى يعبر عنه موقف مؤلفى هذه القصص حين لم يستخدموا راويا واسع المعرفة والاطلاع للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بضمير المتكلم . وتظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية فى أثناء القصة ، وهو فى «**دومة ود حامد**» متعاطف ، وفى «الرؤيا» معاد ، وفى «زعبلاوى» لا يزال يجرى البحث .

إن التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا ينبع من حقيقة أنها جميعا معنية بقضية التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام فى محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التأويلات الثلاثة فى قصة «الطيب صالح» يعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة ، ويتنبأ الثانى بالمرض الذى يعقبه الشقاء ، فى حين نجد صاحبة الحلم الثالث تشفى من مرضها . وفى الأحوال الثلاثة يمثل الحلم ـ ومن هنا التراث أيضا ـ الصحة والخلاص . وفى «زعبلاوى» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعانى منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيرا فإن الحلم فى قصة «الرؤيا» هو مصدر الضعف والموت . وما يسوقه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عنصر إيجابى فيه ، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وبهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ؛ فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلى» يجلب الهلاك ، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤقتا وغير محدد لهموم الإنسان الحديث .

• هوامش

(١) أنظر مثلا :

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al 'Ujayli and his Maqamat», Middle Eastern Studies, XIV (1978) p. 206.

(٢) أنظر مثلا مقدمة محمود منزلاوى فى الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان : Arabic Writing Today: The Short Story القاهرة ، مركز الأبحاث الأمريكية فى مصر ١٩٦٨ ص ١٦ ـ ٢١ .

(٣) أنظر مثلا دراسة منى ميخائيل عن المرأة العربية بعنوان :

Images of the Arab Women: Fact and Fiction, (Washington, D. C.: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضا : ص ٧٧ ـ ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim, Journal of Arabic Literature, VIII (1977).

(٤) راجع فى ذلك مثلا حديثا من تأليف هيلانا سوريال :

Hilana Sourial, L'Intemporel entre Marcel Proust et Naguib Mahfouz (Cairo, L'Organisation Egyptienne Générale du Livre, 1978).

(٥) للاطلاع على عدد من البحوث الرفيعة فى مشكلات التراث فى الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يراجع العدد الخاص من مجلة فصول : مشكلات التراث ، العدد الأول السنة الأولى عام ١٩٨٠ . وانظر أيضا :

Sabry Hàfez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Ostle, ed. Studies in Modern Arabic Literature (Warminster: Aris and Phillips, 1975) p. 100.

(٦) أنظر :

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» Journal of Arabic Literature, V (1974), p. 93.

(٧) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» فى مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣ ـ ٥٢ .

(٨) نجيب محفوظ ، «زعبلاوى» ، فى مجموعته القصصية ، دنيا الله ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٥ ـ ١٥١ .

(٩) عبد السلام العجيلي ، «الرؤيا» ، في مجموعته القصصية ، قناديل أشبيلية ، بيروت ، دار الشرق ، بدون تاريخ ، ص ١٠٧ ـ ١١٦ .

(١٠) Kilpatrick, «Arabic Novel», p. 99.

(١١) انظر بحث هيلاري كيلباترك :

Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghossàn Kanafàni,» Journal Of Arabic Literature, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Malti Douglas; «Dreams, the blind, and the semiotics of the biographical notice», Studia Islamica, LI (1980) pp. 137-162.

(١٣) أحمد الصباحي عوض الله ، تفسير الأحلام ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ١٩٧٧ .

(١٤) النابلسي ، تعطير الأنام في تعبير المنام ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الأحلام ، القاهرة . عيسى البابي الحلبي ، بدون تاريخ .

(١٥) Richard Critchfield, Shahhat: An Egyptian, (New York: Avon Books, 1978) pp. 48-49, 222-223.

(١٦) Vincent Crapanzano, Tuhami: Portrait of a Moroccan, (Chicago: University of Chicago Press,1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(١٧) Ian Stevenson, Cases of the Reincarnation Type, Volume III: Twelve Cases in Lebanon and Turkey, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example.

(١٨) Toufic Fahd, La Divination Arabe, (Leiden: E. J. Brill, 1966) pp. 269-273.

(١٩) أرتاميدورس الأفسوسي ، كتاب تعبير الرؤيا ، نقله من اليونانية إلى العربية حنين بن إسحاق ، حققه توفيق فهد ، دمشق ، المعهد الفرنسي بدمشق ، ١٩٦٤ ، ص ١٠ .

(٢٠) Fahd, Divination

(٢١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ص ٣٩ .

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب التنوخي «الفرج بعد الشدة» (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك ، فإن هذه المقولة ذات طابع ديني خاص ، تتجاوز فكرة تأويل الأحلام .

(٢٣) النابلسي ، تعطير الأنام ، الجزء الأول ، ص ٢٥١ .

(٢٤) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٣٩ ـ ٤٠

(٢٥) النابلسي ، تعطير الأنام ، الجزء الثاني ، ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٤٥ .

(٢٨) أسامة بن منقذ ، كتاب الاعتبار ، تحقيق فيليب حتي ، برنستون ، ١٩٣٠ ، ص ـ ١٧٧ ـ ١٧٨

(٢٩) الصفدي ، نكت الهميان في نكت العميان ، تحقيق أحمد زكي باشا القاهرة ، مطبعة الجمالية ، ١٩١١ ، ص ٣١٢ . وهناك مثال آخر يشار فيه إلى شخصية الرسول ، يمكن مراجعته في كتاب السخاوي ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، الجزء العاشر ، ص ، ٣٢٥ .

(٣٠) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ١٦١ .

(٣١) البيهقي ، المحاسن والمساوئ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦١ ، الجزء الأول ، ص ٥١١ .

(٣٢) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ١٥١ .

(٣٣) Benjamine Kilborne, Interpretation du rêve au Maroc (Paris), La Pensee Souvage, 1938), p. 25; Critchfield, Shahhat, p. 223.

(٣٤) نجيب محفوظ ، زعبلاوي ، ص ١٤٨ ـ ١٥٠

(٣٥) راجع نظرة نفسية عرقية لهذا الموضوع في كتاب

George Devereux, Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian (New York, International Universities Press, 1951), pp. 86-87.

(٣٦) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٠٦

(٣٧) Kilborne, Interprétation, p. 299

(٣٨) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٩٩

(٣٩) راجع أمثلة أخرى تمثل حالة الغموض الذي يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٤ ، ١١٢ ، ١١٦ .

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه سومخ Somekh حيث يذكر أن الميزة الأدبية لهذه القصة إنما ترجع في الغالب إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بتأويل إشاري وواقعي في وقت واحد ، أنظر :

S. Somekh, «Zabalàwi Author, Theme and Technique» Journal of Arabic Literature, 1 (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حنظل والعسكري» قد أورد قصة حلم شبيهة بما نجده في قصة زعبلاوي ، ولكنها لا تحتمل هذه الازدواجية في التأويل التي أشرنا إليها . أنظر نجيب محفوظ ، حنظل والعسكري ، في مجموعته القصصية ، دنيا الله ، ص ١٩٢ ـ ١٩٨ .

(٤١) العجيلي ، الرؤيا ، ص ١٠٨

(٤٢) النابلسي ، تعطير الأنام ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ .

(٤٣) ابن العماد الحنبلي ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، بيروت ، المكتب التجاري للطبع والنشر والتوزيع ، بدون تاريخ ، الجزء السابع ، ص ٢٥٨ .

(٤٤) ابن العماد ، شذرات الذهب ، الجزء السابع ، ص ١٨٧

(٤٥) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ١٧٠

(٤٦) الصفدي ، نكت الهميان ، ص ٢٠٦ ، وانظر أيضا قصة الحلم الواردة في كتاب ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق أحمد أمين ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٩ ، الجزء السادس ، ص ١٦٣ .

(٤٧) أنظر :

Fedwa Malti-Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdàdi» Studia Islamica XLVI (1977), pp. 125-129.

(٤٨) مما يلفت النظر أن أحمد نصر في دراسته عن المظاهر الشعبية للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الأحلام ، مع أنها جزء من التراث الشعبي الديني في القرية ، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة . أنظر :

Ahmad A. Nasr, «Popular Islam in al-Tayyib Salih, Journal of Arabic Literature, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) أنظر :

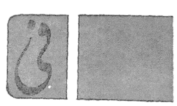
Somekh, Za 'balaw: p. 26; Hamdi Sakkut, «Najib Mahfuz's Short Stories» in Ostle, Studies, p. 119.

(٥٠) أنظر مثلا :

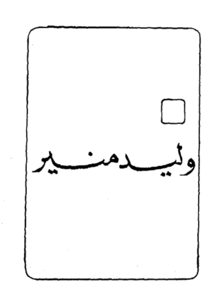
A. J. Arberry, Suffism; An Account of the Mystics of Islam (New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

(٥١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢ .

حول توظيف العنصر الأسطورى







« وفى لحظة معينة يظهر الزويلى ، يفرقع الحصى تحت أقدامه ، تلين له الحجارة ، وينكسر الشوك . »

(الزويل)

« .. ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ؛ مرة هو حيوان من ذوى الأربع بوجه أصفر باهت مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة ناعم كالحية الرقطاء ، أو نافث شباك كالعنكبوت .. ولم تكن النيران بقادرة على حرقه . »

(دوائر عدم الإمكان)

« .. وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر ، ما من واحد هنا إلا ورآه ، أو سمع وقع حوافر البغلة فى إيقاعها المنتظم الصارم . »

(التاجر والنقاش)

منذ أن لجأ الإنسان البدائى إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة ، أو بهدف «تأكيد طبيعة الفعل الإنسانى» - كما يقول العالم الأنثروبولوجى الكبير **ليفى شتراوس** - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً فى تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تعد بانفتاحها الدائم على عالمه ، أمينة فى التقاط الأسرار التى تختفى تحت سطحه الظاهر ، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومدارجه ، وتأصيل الوعى به .

والواقع والأسطورة عنصران لا ينفصمان عن حركة النمو الإبداعى عند الإنسان فى كل أشكاله (الشعر والرواية والقصة والمسرح) ، بل إنهما على العكس من ذلك يتداخلان ويمتزجان أحياناً فى نسيج واحد على أكثر من مستوى .

ومما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة - عند يونج - تكمن فى اختلاف العنصر الأسطورى بشكل جوهرى عن العنصر التاريخى ؛ إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة فى الحياة والكائنات .(١)

والسؤال الذى يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو :

- كيف أمكن توظيف العنصر الأسطورى فى الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أثرى هذا التكنيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الواقع أسهمت من خلال تحديها لمنظوره الخارجى فى فض رموزه وطلاسمه ، وتوثيق روابط الإنسان مع عالمه الموضوعى ؟ !

وقد قمنا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف العنصر الأسطورى بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، واتخذنا منها مادة لهذه الدراسة التطبيقية . وقد صدرت الروايات الثلاث فى فترات زمنية متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة فى الرواية المصرية الحديثة ، ولكنهم على الرغم من هذا ينتمون إلى جيل واحد من كتاب القصة والرواية فى بلادنا . والروايات الثلاث على الترتيب هى :

١ ـ **الزويل** ، **لجمال الغيطانى** . منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧) .

٢ ـ **دوائر عدم الإمكان** ، **لمجيد طوبيا** . مختارات الجديد . ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر .

٣ ـ **التاجر والنقاش** ، **لمحمد البساطى** . عن دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة ـ ٦ .

* * *

والتوظيف الأسطورى فى الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيما بينها لتفضى فى النهاية بالدلالة الأخيرة التى تضيف إلى رؤية الواقع بعداً إنسانياً وفنياً خاصاً ، يساعد ـ فى جوهره ـ على اجتلاء غموض الكون ، والحل بين طرفى الوجود ، المحسوس والمجرد ، واستقطاب ما يجمع بينهما فى رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التى سوف نتناولها بعد قليل بالشرح والتحليل هى :

١ ـ مستوى اللغة.
٢ ـ مستوى الشخصية.
٣ ـ مستوى الحدث.

١ ـ التوظيف الأسطورى على مستوى اللغة :

يقول «**ميشيل فوكوه**» إن الأسطورة هى نوع من اللغة الشعرية . ويربط «تشيز» بين الشعر والأسطورة على أساس أن كليهما يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبة والغموض والدهشة ، حيث يتمثل فيهما نفس نوع البناء الرمزى ، ومن ثم يؤدى كلاهما وظيفة واحدة فى التطهير .(٢)

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا العنصر الفنى الأثير ، فى تشكيل بنيتها ، وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسحرية الكامنة ، بوصفها طاقة خلاقة وقادرة على استقطاب الشعور ، وعلى تحريك مخزون المعانى الذى سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها فى الماضى .

إن «**فوكوه**» ينطلق فى بنيويته الأبستمولوجية من معادلة مهمة توحد بين البنية واللاشعور والرمز واللغة . والرمز ـ كما يقول «**إرنست كاسيرر**» ـ لا يعكس جانباً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة ذاتها ، حيث تمتزج فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستعير لغة الأسطورة كثيرا من الخصائص التى يتميز بها الشعر والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ماوراءها) . ومن أهم هذه الخصائص الحذف ، والاستبدال ، والتكثيف ، والتضمين ، والإشارة .... الخ .

يقول **جمال الغيطانى** فى الجزء الأول من روايته (**الزويل**) تحت عنوان : .. **الـ .. ب .. ح .. ر ..** :

«وصلنا بداية العالم ؛ عبرنا الصراط ؛ شربنا اللون الأزرق ؛ تلون به نخاعنا ؛ صحنا ؛ زعقنا ؛ رمينا أمتعتنا فوق الرمال ؛ احتضن بعضنا بعضاً ..

قلت عندى الدهان السحرى الذى قرأت عنه فى ألف ليلة ؛ ندهن أقدامنا ؛ يصبح العالم كله قطعة يابسة ؛ لا يبلعنا الماء ؛ نمشى فى اتجاه الشمس ؛ .. ضحك فتحى ؛ عيناه تبرقان ببحر أزرق عميق الزرقة واسمه الأحمر ، قلت : ربما أضاء فى الليل بنور أحمر ، شقت يده الهواء الطرى ، فراغ إبريل العذب ؛ الماء المثلج فى قلب أغسطس . توقفت فجأة ؛ تصلب جسمى ، فمى مزموم ؛ .. فتحى .. البحر من أمامنا والجبل من ورائنا .. هيه .. هيه .. إلى الأمام ...

عذوبة الحياة ؛ بحر يفيض رقة كأنثى ؛ العمق ؛ أى لون أزرق ! خلفنا تعلو الصخور ، يثقل كل منها الآخر .» .

وفى الفصل التاسع من رواية (**دوائر عدم الإمكان**) يكتب مجيد طوبيا :

«مضيت فى طريق ، أبكى رفيق ؛ السكة موحشة والبرد فيه الضرر .. الفأر الأبيض يقرض نصف يومى والفأر الأسود يقرض نصفه الآخر .. والغول فى نهاية السكة مفتوح الفم ، ينتظر توقف القلب ، ولا أجد أمنية هذا القلب ، ولا أفهم ما يدور ، فصرت كالسمك الصغير فى البحر الكبير ما أنا راسى ، وضاقت حالى فصارت مراقد النمل أوسع من مناماتى ، وصارت مقاطع النيل أضيق من جروحاتى» .

والرموز هنا على اختلاف نوعيتها (الرموز اللونية والبصرية : الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، الفأر ، الغول المفتوح الفم) لا ترمى بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائى فحسب بل تسعى كما يقول ـ فيكو ـ إلى الالتحام بالعالم الخارجى من خلال العجز عن إدراكه إدراكاً موضوعياً ، أو استيعابه استيعاباً شاملاً على نحو فلسفى أو علمى دقيق . ومن ثم فالاستعمال اللغوى يبدأ انطلاقاً من الرموز ليتطور فيما بعد على مستوى بلاغى أكثر تعقيداً ، حيث ينحو منحى الاستعارة والمجاز ، ويتدرج ـ من ثم ـ على مستوى الدلالة من أحادية المعنى إلى ثنائيته أو تعدده .(٣)

ولا يتيسر تحديد هذا العالم المتشعب بأبعاده ورموزه المتشابكة ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف ضروب متعددة من «**التقابلات**» و «**التوافقات**» و «**التوازيات**» فى حقل اللغة .

يقول إسماعيل مجتراً ذكرياته عن حبيبته (منتهى) فى رواية «**الزويل**» : «حتى لو اعتليت البراق فلن نلتقى ، لو ربطت روحى إلى

ساق الرخ لن أنفذ إليها » .

وحين يثور فى نفسه فجأة هذا التساؤل العجيب :

«ما الذى يجرى لو بردت الشمس ، انطفأت ، همد القرص المغلى ؟ ! » .

يجيب فى ولهٍ حنون :

«ينقذنا حبيبى البراق ، يطير بنا ، يعبر الآفاق ، نطرق باب السماء الثالثة ، الرابعة . » .

وعن طريق المقابلة بين وظيفة « البراق » فى السياق الأول ، حيث ينبع عجز المحب عن التواصل مع المحبوب من حقيقة إدراكه لوضعه الجديد فى واقع غريب لم يألفه من قبل ، ووظيفة « البراق » فى السياق الأخير ، حيث يتمثل الخلاص فى مجاوزة العالم الأرضى إلى العالم العلوى بماله من سحر وشفافية تعكسها الطبيعة المقدسة لتلك الرحلة . تتضح لنا الدلالات الخفية التى تفضى إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث « الإسراء والمعراج » فى محاولة لتجسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ، يسعيان من خلال التفاعل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر تجانساً وانسجاماً .

إن الكاتب يعمد عن طريق (التوازى) إلى وضع عالم « **الزويل** » بكل توافقاته وتناقضاته المدهشة ، فى مقابل عالم « الحضر » بكل توافقاته وتناقضاته كذلك ؛ بل إنه يعمد إلى تصوير ما فى العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متنافرة أو متآلفة ؛ فيرسم شخصية « إسماعيل » بما تنطوى عليه من مثالية وصدق وبراءة ، ليقيم بينها وبين شخصية « فتحى » علاقة تفاعل وتكامل واندماج ، بما ترمز إليه هذه الأخيرة من نضج وواقعية وخبرة بالحياة والناس .

و « إسماعيل » بهذا التكوين المزاجى والنفسى يقف عاجزاً أمام تحولات الواقع . لقد قذف به بالرغم منه فى تجربة جديدة وغريبة ، وهو يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحزن والقلق أن يخرج من الفخ المنصوب . إن هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، وبرودة الليل الغامض .. الخ ، كل هذا يخلق لديه إيحاء بأنه يعيش لحظة البداية الأولى :

« وصلنا بداية العالم ، عبرنا الصراط » .

« هل نقف عند حافة الدنيا ؟ هل نعبر الصراط ؟ كم قطعنا ؟ تقاس المسافة بآلاف الأعوام » .

وهو يبحث عما يختصر هذه المسافة بينه وبين الحبيبة ؛ بين بداية العالم حيث (برودة الشمس وانطفاء ضياء القرص المشع) وبين « منتهاه » ، حيث العالم الذى يمنحه الدفء والضياء والأمل ، متمثلاً فى محبوبته « منتهى » :

« عيناها تطلان على من مكان خفى هنا ، تدركا نى ، تعرفان ما أفكر فيه ، لكن أين هى ؟

.. ..

أى بعد ، أى عمق سحيق !

.. ..

آه لو أسافر عبر الزمان ؛ **أقطع الأيام والسنين !** » .

وكما كانت رحلة « **الإسراء والمعراج** » تثبيتاً لقلب النبى عليه السلام إزاء المصاعب والمحن التى تعرض لها ، بعد أن فقد سنديه فى الحياة متمثلين فى زوجته خديجة بنت خويلد ، وعمه أبى طالب بن عبد المطلب ، كانت رحلة إسماعيل مع « منتهى » إلى آفاق السماء ـ كما صورت له أحلام يقظته ـ نوعاً من التعويض عن آلام الواقع ، وغصة الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم الهواجس والظنون .

وعند ضياع « فتحى » ، وتضاؤل الأمل فى العودة إلى « منتهى » ، يربط « إسماعيل » بينه وبين « الحسين » « سيد الشهداء » من جهة ، وبينه وبين « أوزوريس » من جهة ثانية ، وبينه وبين « حمزة بن عبد المطلب » من جهة ثالثة ، وبينه وبين النبى « محمد » عليه السلام من جهة رابعة ، ويوجد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية « منتهى » ، ويصبح « إسماعيل ـ منتهى ـ الحسين ـ أوزوريس ـ حمزة ـ محمد » وحيداً فى مواجهة العالم ، وقد تخلى عن كل شىء ، وتخلى عنه كل شىء .

« المسافر على حافة الفناء يلمح الماء فى أقصى الصحراء ، وهم ، كيف يمشى العالم ؟ ؟

النخاع فى مجرى عظامى مر ، هجرنى الطائر المجنح ، مات الرخ ...

يجز رأسى فى كربلاء ، يسفك دمى تشربه الصحراء ؛ يعلق رأسى فوق البيارق ؛ تنثر أطرافى فى أركان الأرض ؛ ليس لى من يجمعها ؛ أزعق فى وجه الخلق ؛ هند بنت عتبة تترصد حمزة بن عبد المطلب ؛ تأكل كبدى ؛ رموك يا حبيبى ؛ يا حاضرى ؛ يا منتهاى ؛ تحت أسوار الطائف بالحجارة ؛ عذبت فى الهجير ؛ آه .. يشج رأسى ، يدمى الشوك قدمى ؛ تأكل حرارة الصخر قلبى ؛ أصرخ فيسكت العالم ؛ ينهد العالم .. » .

إنه يمزج هنا بين مختلف الجوانب البطولية لكل تلك الشخصيات لكى يصبح فى وسعه أن يخلق البعد الأسطورى المنشود للشخصية الأساسية « إسماعيل / منتهى » فى توحدها الفريد .

وهو ينجح فى ذلك إذ يتجاوز ـ عن طريق استخلاص الإمكانيات القصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل فى خدمة التوصيل الدلالى ـ كثيراً من التفاصيل والروابط والأسباب ، ويعلو على عنصرى الزمان والمكان فى سبيل خلق نموذجه الذى يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام .

* * *

وتلعب اللغة فى « **دوائر عدم الإمكان** » دوراً كبيراً فى نسج شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

حيث تضفى نوعا من الغموض والرهبة على العناصر الكونية من جانب ، وتسعى إلى خلق علاقة خفية ووثيقة بين هذه العناصر و « **العامل الدلالى** » فى الرواية ، متمثلاً فى « عواد » ، من جانب آخر ، وذلك من خلال إسقاط الصفات الإنسانية عليها فى أكثر من موضع :

« قبلة لباطن القدم اليمنى ، ثم قبلة لباطن القدم اليسرى ، ثم لم يتمالك السلم ، فنطق وهلل ؛ سمعته ـ وأقسم على هذا ـ يرتل لست الحسن والجمال » .

« داست على السطح ، فزغرد السطح ونطق الجماد .
وانتعشت كل الأشياء : الشجر ، الطوب ، الورد ، التراب ، الزرع ، الضفادع ، النخيل ، القطط ، النجوم ، الهواء .

.. ..

ومن جميع الأشجار طارت أطيار فى غير مواعيدها وجاءت وحطت فوق السطح ، وزحفت زواحف وحضرت مهورة تطل عند السور ، وامتلأ المكان بصغار الحيوان ، وتآلفت القطط والفئران » .

ويجاوز التشخيص الحى للطبيعة هنا المستوى الدلالى السطحى إلى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ؛ فهى توصف كما هى فى الواقع الموضوعى لتكتسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور الخارجى ويتصل بمعناها فى لوحة الوجود كرمز كونى له أسراره وسحره ودلالته .[٤]

ويعد « القمر » فى « **دوائر عدم الإمكان** » أهم العناصر الكونية الدالة التى يسعى القاص إلى الإفادة من طاقتها الإيحائية والرمزية والأسطورية فى تشكيل رؤيته ، حيث يتدرج فى وظيفته الدلالية من المستوى المادى البحت إلى المستوى الرمزى ، أو الإشارى إلى المستوى الميثولوجى العام :

« من مكانه البعيد فى آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر فى سائر البلاد ، وليس كالقمر فى باقى الأيام .. » .

« نظرت إلى السماء فباغتنى القرص يبتسم شامتاً .. عدوى البشع المستدير الوجه يكيدنى .. دائماً يضحك ويقهقه ويغيظنى من فوق .. تحفزت وأنا أفهم كل شىء : يتحدانى القرص ويطلب نزالى ، وسأنازله .. تراجعت فهبط من حالق ؛ دخلت ضحكته أذنى ، غليظة مغيظة . تقلصت أمعائى ، وشعرت فى قلبى بوخزة عنيفة ، وكان ينقض فبحثت عن طوبة وصرخت فيه : يا ابن الكلب ، يا ابن الكلب ! » .

« كانت « هنومة » تبكى طوال الليل فسمعها القرص ونظر فوجدها أجمل من كل النساء ، فطمع فيها وحرض الداية أن تغويها فأفهمت البنية أن القمر بيده مفتاح الخلفة ، وصدقت هنومة المسكينة ، وربطت الداية بينها وبين القرص موعداً ، ولما حاولت أنا منعها من صعود السطح أصرت » .

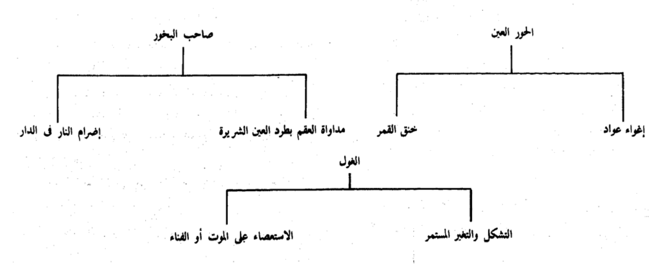
وبما أن فهم معنى أى عنصر من عناصر النص يستلزم فى العادة تحويل هذا العنصر إلى سياقات مختلفة ، فإن بوسعنا أن نرصد للقمر فى هذه الرواية دلالتين مختلفتين هما :

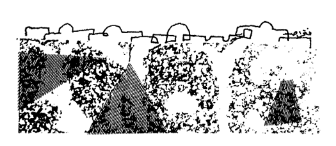
الجنون : الرغبة

وثمة ما يؤكد حلقة الوصل السببية بين القمر والجنون من جهة ، وبين القمر والرغبة من جهة أخرى ، فى الأسطورة الإغريقية القديمة ، حيث تصادف أن وقعت « سيلينى » (ربة القمر عند الإغريق ، وهى ترمز فى نفس الوقت إلى العاطفة المتأججة إذا ما أصمت أذنيها عن نداء العقل ، أو تباريح البعاد حين لا ينفع معها تعاطى السلوى) فى حب إنسى يدعى « أنديميون » ، فتسللت من مخدعها على قمة جبل الأولمب إلى كوخه المتواضع ، وطبعت على شفتيه قبلة فيها من السحر والتوهج ما أفقده صواب عقله ، فغط فى سبات عميق . ويقال إنه دعا كبير الآلهة « زيوس » أن يبقيه نائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوصال معبودته الليلية فى أحلامه فى أثناء النهار أيضاً .[٥]

ويمكن عن طريق الاستمرار فى الكشف عن ضروب (**التقابل**) و (**التبادل**) و (**التوازى**) فى حقل اللغة أن نحصر الأدوار التى تلعبها بعض العناصر الأخرى فى زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية :

الحور العين ـ صاحب البخور ـ الغول [وهو يرمز هنا إلى تصاريف القدر] على هذا النحو :





إن تشكيل الخيال الأسطورى للغة لابد أن يحمل فى ثناياه تلك النزعة البدائية إلى الغموض والسحر، وهو يصيبنا بالدهشة كما يقول «يونج» لأنه يلج بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة فى العقل، التى نشعر إزاءها بالرهبة والخوف.

٢ ـ التوظيف الأسطورى على مستوى الشخصية :

تحت عنوان «**لمحة من عقائد الزويل**» يكتب **جمال الغيطانى** :

«الشيخ الملثم ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير؛ فروحه تنتقل عبر الأزمان فى أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يجئ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير الذى اختفى من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط، لكنه لا يقل أبداً عن مائة ألف ألف طبقة. كان زويل الكبير قد ضاق بما يجرى فى العالم، وكادت روحه النقية الطاهرة كالندى تختنق فى آثامه وشروره؛ تغرق فى بحار ظلامه؛ تتوه فى سراديبه. ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة وآلام مخيفة، عانى منها أجيالاً طوالاً، وتوارى فى الغمام، غمامة بعينها، (ولهذا ينحنى الزويلى ويقبل الأرض لو رأى الغمام فى السماء، ويطرق خاشعا لو سمع الرعد ورأى البرق؛ فالرعد صوته، والبرق سوطه، وقد يتعالى بكاؤه إذا يهطل المطر الرفيع الغزير، فما هو إلا دموع زويل الكبير الذى يبكى لأن الأشياء كما هى لم تتغير منذ أن ارتفع)».

وتجمع شخصية «زويل الكبير» هنا، وهى شخصية أسطورية فى المقام الأول، بين نموذج المسيح عليه السلام، بما ترمز إليه هذه الشخصية من الفداء والتضحية. «ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة، وآلام مخيفة عانى منها أجيالاً طوالاً»، وبين نموذج المهدى المنتظر، بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره فى آخر الزمان، وسحق آخر ماتبقى من جور وإثم فى هذا العالم. «يتولى زويل الكبير القيادة بنفسه، فيذكره الأعزاء، وبصيته يزعقون؛ أما الأذلاء فيذكرون اسمه بشفاههم، يهمسون، حتى الجبال قبل إنها ترتعش يومئذ من شدة الهول، وترتجف ذرات الرمل، هنا ينبسط سلطانهم على العالم».

ويرتبط هذا الطابع الأسطورى للشخصية بمفهوم النموذج الأعلى Archetype الكامن فى اللاشعور الجماعى عند «كارل يونج»، حيث يتميز بصفة التجريد وصفة التعاقب أو التكرار. وشخصية الإمام العادل الذى يقترن ظهوره فى آخر الزمان بعودة العالم إلى روح النقاء والخير واندحار الآثام والشرور تمثل فكرة لها أصولها العميقة فى كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التوكيد والرسوخ بصفة خاصة.

وتلعب فكرة «الحلول» بمفهومها الصوفى دورا مساعدا فى تنمية هذا البعد الأسطورى واستمراريته. «الشيخ الملثم ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير، فروحه تنتقل عبر الأزمان فى أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يجئ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير».

لقد أشار «**فيكو**» فى معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة البدائيين تفسير البروق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف»، حيث كان تصور الإنسان البدائى قائماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات، وأن الظواهر الطبيعية هى لغة الإله الخاصة، وقد اكتسب هذا الإله صفتى الأحسن أو الأقوى والأعظم لكبر جسده المتمثل فى السماء. وقد لقب بالمخلص عندما خلص الإنسانية من الهلاك بالبرق.(٦)

«ولهذا ينحنى الزويلى ويقبل الأرض لو رأى الغمام فى السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته والبرق سوطه، وقد يتعالى بكاؤه إذا يهطل المطر الرفيع الغزير فما هو إلا دموع زويل الكبير الذى يبكى لأن الأشياء كما هى لم تتغير منذ أن ارتفع».

وإذ تعد شخصية «الشيخ الملثم» انعكاساً لشخصية «زويل الكبير» وامتداداً لها فى العالم الأرضى، فإنها تكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يشى بتميزها الظاهر عن بقية الشخصيات الزويلية الأخرى، على اختلاف أقدارها ومواقعها فى عالم الزويل.

يقول «زيفر» لإسماعيل ذات ليلة :

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب زويلى عاش منذ أربع طبقات، أعلن عن رغبة كهذه، جهر بها فى ليالى القمر، حذره الشيخ صهيج، فأصر. عندئذ جاء شيوخ العشائر كلهم؛ أدار الشيخ صهيج ظهره للجميع، بحيث يصبح وجهه للشاب، ورأى الجالسون طرف اللثام يزاح فقط، يقال إن جسم الشاب تصلب فى الهواء، وثبتت عيناه على الشيخ صهيج، أقول ثبت مكانه، وعندما أدار وجهه كان اللثام قد عاد كما هو. دفعوا جسم الشاب المتصلب؛ وجدوه ميتاً؛ زعق الزويل؛ هللوا؛ ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير فى رؤية وجهه».

وربما استدعت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها فى القرآن الكريم :

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه، قال رب أرنى أنظر إليك قال لن ترانى، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف ترانى. فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقاً؛ فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين».

(الآية ١٤٣. سورة الأعراف)

وتنطوى شخصية «الزناتى» فى رواية «**التاجر والنقاش**» على بعد أسطورى من نوع آخر. فعلى الرغم من أن «الزناتى» كان رجلاً من

سواد الناس ، لا يتميز عنهم بشيء سوى ضآلة حجمه ، وجفاف عوده ، وسيره مندفعاً بكتفيه إلى أمام ، إلا أنه «كان يرى بعينيه الحولاوين ما لايرونه » .

«كان يصنع أقفاص الجريد والمقاطف ، ويفتل حبال الليف، ويرصها أمام كوخه ، حتى يأتي يوم السوق . وكان كوخه ملتصقاً بالجبل ، تظلله قشرة صخرية ، وبجواره تجويف كالمغارة ، صنع له باب من الجريد ، كان يحفظ به أدواته ، وفى الليل يربط داخله عنزته السوداء الضامرة » .

ولكن «الزناتى » ــ على فقره وبساطته وهوان حاله ــ كان يملك نوعاً غريباً من القوى الفطرية ؛ لقد كان قادراً فى جميع الأوقات على اكتناه أحوال الطبيعة ، ورصد تحولاتها ، وكان يملك حدساً خفياً يمكنه من الرؤية المسبقة ، وقبل هذا كله فقد كان الوحيد الذى يستطيع أن يروض له الجبل ، هذا الكائن الأسطورى الشامخ الذى يحتوى فى طياته على كثير من الأسرار والأمور الغريبة ، والذى يمتد هائلاً ليحجب الصحراء وراءه ، حيث درج البدو ــ فيما يزعمون ــ على الإتيان منها مع بداية الليل ، والصعود إلى الجبل حين تكون لديهم نية الإغارة على البلدة .

وكانت هناك عادة ، إذا أراد أحد من الأهالى أن يصعد الجبل أن يقف على بعد قليل من الكوخ ، وينادى الزناتى ، ويخبره أنه سوف يصعد .

«وأحياناً كان يقول لهؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا :

ــ ليس الآن .. الجبل غاضب .

وينظرون إلى الجبل ويرونه هادئاً ، والرمال ساكنة ، وأحياناً يكون بينهم من لا ينصت لما يقول .

كانوا يقولون : آه .. واخد على خاطره . عشنا وشفنا .

ويصعدون الجبل .

وعندما يصلون إلى الفسحة كانوا يحسون بالهواء وقد أخذ يشتد قليلاً .. ثم تهب زوبعات خفيفة محملة بالرمال الناعمة . كانوا يرونها تزحف متباطئة فوق الجبل .. وقد تقوست وعكست ظلاً رقيقا راح ينتقل معها ، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتملأ عيونهم بالرمال .

وتشتد الريح ، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تتدحرج فوق الجبل ، ويتركون مقاطفهم ويهرولون هابطين .

ولم يروه يوماً يبتسم شامتاً كما كانوا يتوقعون .

كانوا يقولون .. إنه ما من أحد ينام آمناً تحت الجبل غيره .. كانت الصخور تتدحرج فى أى وقت بالنهار أو الليل . غير أنهم لم يروا يوماً حجراً يقع على كوخه . وكان العجائز ينصحون دائماً أن يستأذنوا الرجل قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان » .

كان « الزناتى » بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نسقاً متكاملاً من القيم والمعانى ، وربما كان لابد أن يختفى فى النهاية لكى يتحول إلى نموذج أو رمز . وكان من اليسير أن تشعر للوهلة الأولى بتلك المسافة النسبية التى تنأى به عن مجتمع البلدة بعلاقاته النفعية الهشة ، وصراعاته الساذجة ، لتدنو به من الطبيعة بصدقها وعمقها وجلاء معدنها .

واحتفظت له هذه المسافة الفاصلة من جهة ، وهذه العلاقة الحنون بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى ، بثبات قلبه ، ونفاذ بصيرته ، وصواب أحكامه . فبينما كان الأهالى يتجمعون فى الساحة ليلة بعد أخرى ، ويشرعون فى الثرثرة عن غارات «البدو » المزعومة ، كان يقبع فى كوخه ، أو يتمدد وحيداً فى الخارج لكى يتأمل الجبل فى صمت . وبينما كان الحجاج يذهبون ويعودون وقد صاروا رجالاً آخرين ، أكثر وقاراً وهدوءاً ، وأكثر تعاليا أيضا ، «وهم يعرفون ــ من المرات السابقة ــ أنه حقيقة (أى الحاج) مجرد أيام ويعود كما كان .. غير أنه لن يكون أبداً كما كان قبل السفر . سيظل هناك دائماً ذلك الشيء الذى لا يفهمونه ، والذى يبعده عنهم قليلاً . كان الزناتى ــ على ما يبدو ــ يحج فى صمت وحب غريب إلى الصخرتين المتعانقتين المضيئتين على قمة الجبل ، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصموتاً . عندما كانوا يحدثونه عن الصخرتين كان وجهه الضامر يتجهم فجأة ، وتضيق عيناه الحولاوان ، ويظل صامتاً ، ويتغامزون :

ــ إيه .. يخشى أن يغضبها .

وفوق القمة كان يغيب عن أعينهم . ويقولون إنه فى ذلك الوقت يذهب إلى الصخرتين ويقطع الحشائش والأشواك التى تكون قد استطالت حولها فى غيابه ، ويغسل جسديهما من الغبار . وكانوا يرون رذاذ الماء المتطاير يتألق حول طرف الصخرتين . ثم كان يستلقى ورأسه بينهما .

وذات ليلة قال لامرأته : سأحكى لك سراً .. زرعت كافورة هناك .. رأيتها فى المرة الأخيرة .. طولها شبران .. سيأتى يوم وترينها من هناك » .

* * *

إن وجود هذه الرابطة الفريدة بين «الزناتى » والجبل بما أضفى عليها «الزناتى » نفسه من صبغة شبه دينية أو مقدسة ، ربما استدعت إلى الذاكرة صورة «الطوطم » عند الإنسان البدائى ، حيث كانت الريح والنار والصخور والنجوم والحيوانات تمثل صنوفاً لا حصر لها من «الطواطم » . ومن المعروف أن جميع هذه «الطواطم » أو بعضها ــ بحسب عقائد الشعوب والأمم ــ قد كان مناط قداسة وتعظيم فى المراحل الأولى نسبياً فى الفكر الإنسانى ، حيث ارتبط الدين بالأسطورة برباط وثيق .

* * *

٣ ــ التوظيف الأسطورى على مستوى الحدث :

تؤكد «سوزان لانجر» أن الأسطورة فى حد ذاتها ليست أدباً ، ولكنها تمثل بالرغم من هذا المادة الخام الطبيعية التى يشكل منها الأدب عالمه الخاص المتفرد . والفنان الناجح بحق هو الفنان القادر على نبش الأسطورة الكامنة فى ضمير الجماعة . وهو بهذا ينبش ــ كما يقول جبرا جبرا ــ عاطفة أو حساً عنيفاً خفياً فينا ، ويجعلنا نستجيب لقصته على

أكثر من مستوى واحد ، لأننا نشعر بأن لقصته علاقة بحياتنا ظاهرا وضمنا معا .[٧]

والعالم الأسطورى عالم مستقل ، يحتوى فى نفسه على شرحه وتبريره . والقاعدة الوحيدة التى تعتمد عليها بنية هذا العالم هى أن كل شىء ممكن ، ولا غرابة فى حدوث أى شىء ؛ فكما أن السماء تمطر زهوراً صفراء عندما يموت الكولونيل «بوين ديا» فى (**مائة عام من الوحدة**) لجارثيا ماركيز ؛ فإن الأشجار والنباتات ترسل دمعاً ناطقاً فى (**زويل**) **جمال الغيطانى** ، ويخرج من الماء الأعظم جند زويلى الشجن ، منهم يقطر الماء الأعظم ، القطرة الواحدة دمعة زمنية ، تلخص الحقيقة ، تحكى ما جرى ، تقص الآتى ، تبصر بأمل وشيك الوقوع . وبنفس المنطق يموت الزويلى ، لا ليفنى إلى الأبد ، بل لينتقل من حال إلى حال ، فيصبح جندياً زويلياً مباركا ، من الذين سيرجعون مع الإله الكبير عند نزوله المنتظر . ولا يغيب الجند المقدسون عن أنظار أحبابهم ، إنما يظهرون فى الليل ، يرقبون الكون ، ويرون على هيئة النجوم . ويتوفر لدى الحرياب الثانى «تزاج الساكانابى» علم بمواقع هذه النجوم فى السماء فيناجيها وتناجيه ، بعد إدراكه خفايا رموز مجهولة يخاطبهم بها .

وإذا صح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف «**فيكو**» منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبادلة التى تحكم المعنى فإن نواة الدلالة تكمن فى نقطة التقاء حزمة العلاقات الدالة فى مجال التأليف أو السياق

إن الواقع الحقيقى ـ كما يقول «ليفى شتراوس» ـ ليس هو الواقع الظاهرى على الإطلاق ؛ فطبيعة الحقيقة تظهر بكل شفافية فى صميم الجهد الذى بمقتضاه تهرب الحقيقة منا وتندُّعنا .[٨]

إن توازى عالم (**الزويل**) وعالم (**الحضر**) فى رواية **جمال الغيطانى** يشير على مستوى «الدلالة» إلى توازٍ من نوع آخر هو التوازى بين عالم (**الأسطورة**) وعالم (**الواقع**) ، حيث يصبح التعارض المتصور بين هذين العالمين مجرد وهم لا أساس له من الصحة ؛ لأننا هنا لسنا بإزاء مرحلتين متعاقبتين من مراحل الإنسان ، بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أنساق الإدراك ، أو نمطين مختلفين من أنماط المعرفة .

ووفقاً لهذا التصور البنائى القائم على مفهوم النسق أو النظام ، لا يصبح من الغريب أن نتقبل حدوث أمور بعينها قد لا يتيسر حدوثها فى عالم له قوانينه ومعادلاته المختلفة ، التى تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله . والمهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التى نعدها غريبة عن عالمنا ، ونربطها بالدلالات الأخرى التى تساعد على فهمها .

إن عالم السحر والأسطورة يتولد فى راى «كاربنتير» نتيجة لاضطراب الواقع المفاجىء على شكل معجزة ، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة إلى ما وراء الواقع من ثروات غير منظورة .[٩]

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما يتصلب جسد الشاب الزويلى فى الهواء فور إزاحة الشيخ صهيبج طرف لثامه بناء على رغبة الشاب الملحة فى رؤية وجه الشيخ بلا لثام . وما يقال من ثم عن الشيخ الملثم نفسه من أنه يتناول رمحا ذا رأس مذهب يدفعه إليه الشيخ «زويل الكبير» ثم يذبح نفسه راضيا . وينبع عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الهرمى الذى تتسم به مؤسسة «الزويل» الدينية ، وما ينم عنه هذا التقابل والتماثل من ضرورة تحديد الأدوار والمناصب داخل هذه المؤسسة .

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر التماثل فى شكلين متباينين من أشكال البحث والاستقصاء عند الزويل ، ومن ثم استخلاص الدلالة الأخيرة التى يشى بها التقابل بين هذين الشكلين . وهذان الشكلان هما :

طواف الشيخ الحدربى • • طواف درياد

حيث إن :

طواف الشيخ الحدربى ≠ طواف درياد (ابن بطوطة)

فالطواف الأول كان مقدساً خفياً ؛ الأغراض منه باطنة ، لا يعرفها زويلى ؛ أما طواف هذه الرحلة فستعرف الدنيا كلها أخباره ، وأغراضه ظاهرة للجميع .

• • •

وقد تفتت الأسطورة بمرور الزمن وتعاقب الأجيال فى حكايات خرافية أو ملاحم شعبية أو حواديت ؛ ومن فتات هذا التصور القديم تشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها ، وتستفيد من إيحاءات هذه الحكايات والقصص فى إثارة المعطيات الأسطورية الحية فى أذهاننا .

وهذا هو ما يفعله **مجيد طوبيا** فى رواية (**دوائر عدم الإمكان**) ، حيث يمزج بين الميثولوجيا الدينية والخرافة الشعبية فى نسيج فنى فريد ، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشحنها بالدلالة المطلوبة :

«وعلى الفور هبطت من كل نجم طيور كثيرة ، انتفضت فإذا بها نساء كواعب بأجساد مضيئة ، وأصابع طويلة عديدة .. طرن جميعا إلى القرص فى سرعة عجيبة ، وكان لاهياً مبحلقاً إلى عرى امرأتى . واقتربن منه فدخلته الدهشة وغادرته الضحكة .. حاوطته الأصابع الطويلة تخنقه ، وضغطت وضغطت وحوافه تتآكل وتتآكل ، مكونة من حوله الهالة الباهتة ..

ثم أعطتنى الحورية ضفيرتها ، ضفيرة لها أول وليس لها آخر ، وقالت : امسك بطرف الضفيرة ولا تتركها ! فأمسكت وشعرت بتيار عجيب يلفحنى ، تحول إلى ريح ذى صرير ، إلى دوامة حملتنى وقبلتنى ثم عدلتنى ودارت بى هابطة .»

ويربط **مجيد طوبيا** بين القوى الاجتماعية المتسلطة (الضابط الصغير ـ موظف الجمعية الزراعية ـ الحاج حسين) وبين القوى الميتافيزيقية التى تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان ، مؤكدا عجز الإنسان أمام نير هذه القوى جميعاً :

«ارتجت الأرض ، وازرقت النار ، وسمعت شخيراً عظيماً .. ثم انقشع كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً ، لا فى الحياة ولا فى الحواديت : طويل كالنخلة ، بشعر كأذناب البهائم ، ثلثه وحش

بعيون تطل فى كل مكان ، وثلثه نار إلى الخارج وإلى الداخل ، وثلثه إنسان ردىء ! .. غول جحظت جميع عيونه فاتقدت جميع الأركان وفرقعت ..

... ...

ولم تكن النيران بقادرة على حرقه.
رغم فزعى وهلعى اندفعت نحوه صارخاً :
يا حقير يا لعين ، سوف ترى ما أنا فاعل ؛ سأحطك فى قمقم من نحاس ، وأسبك عليك بماء النار والرصاص ؛ أرميك فى بحر غويط تتوه فيه أعتى الأفراس ، ويغرق فيه أشهر الغطاس » .

* * *

إن العالم الأسطورى السحرى الحقيقى هو العالم الذى تختلط فيه حدود الممكن والمستحيل ، وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ، ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية . (١٠)

ومحمد البساطى فى رواية **(التاجر والنقاش)** لا يحاول أن يستثير فى أعماقنا حساً أسطورياً كامناً بقدر ما يحاول أن يخلق فينا هذا الحس المتفرد . فكثير من الأحداث والمواقف التى ينسج الكاتب خيوطها بجرأة وإسهاب لا يمكن أن نكتشف للوهلة الأولى أنها تعود بدورها إلى أصول نجدها فى بعض الأساطير القديمة التى ابتدعها الإنسان فى طور يقظته الفكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعمد إلى إدماجنا فى عالم أسطورى خاص يختلط فيه الواقع بما وراء الواقع ، وتتفاعل فيه عناصر الخيال الشعبى مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست أقل توهجاً ونفاذاً .

يكتب البساطى فى القسم الثانى من الرواية تحت عنوان **(الجبل)** :

« وكان يرتفع بينهما بروزان مقوسان لصخرتين متعانقتين تميلان فى اتجاه البلدة ..
كانتا ملساوين ولونهما أسود .
... .
وما من أحد يستطيع أن يضع أذنيه بينهما وينصت طويلاً ؛ كان الصوت يتصاعد أشبه بالعويل . ويقولون إنهما كانتا يوماً صخرة واحدة وقد اختبأ خلفها فى ليلة أحد قطاع الطرق . (إنه دائما أحدب .. وأحياناً يكون أعور . بخيل . قبيح لا صوت له . وتسيل رياله على صدره . ويغتصب الفتيات الصغيرات ، ويقتل الأطفال) .

وكان الفارس الذى يطارده يدور حول الصخرة ليناله . غير أن اللص كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتعبان .. كانا يستريحان كل فى جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان الفارس قد سئم الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فشقها نصفين ، تسلل بينهما وقتل اللص ، وارتجف نصفا الصخرة ، ثم مالا وكأنهما يريدان أن يلتئما . وعندما تختفى الشمس .. ويعتم زجاج النوافذ .. وأطراف الأشجار العالية .. تظل الصخرتان تسطعان بانعكاس أخير مرتعش » .

وفى الأسطورة ــ كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا ــ يستوى الشبح والحقيقة ، ولا يوجد بداخلها شىء غريب . وهذا ما نشهده مثلاً فى تعايش أشباح الأموات مع الأحياء فى انسجام تام . (١١)

وتحت عنوان « **لقاء النقاش مع الشبح** » يصف **البساطى** صعود النقاش إلى الجبل ولقاءه مع شبح التاجر والأحاديث المتبادلة بينهما :

« وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر . ما من واحد هنا إلا ورآه أو سمع وقع حوافر البغلة فى إيقاعها المنتظم الصارم » .

ولأن عالم الأسطورة يستعيض عن مبدأ « السببية » بمبدأ « النظام الداخلى الخاص » فإن كثيرا من الأحداث والمواقف تفقد عليتها المنطقية فى سياق القصص الأسطورى ، ويعول اكتشاف الدلالة على الربط بين عناصر السياق المختلفة والمقابلة بينها . وهذا ما نلحظه على سبيل المثال فى الاختفاء المفاجىء « لفتحى » فى رواية **(الزويل) لجمال الغيطانى** ، أو فى اختفاء « الزناتى » بعد وصوله إلى قمة الجبل فى رواية **(التاجر والنقاش) لمحمد البساطى** .

* * *

ويبقى سؤال أخير وهو :

هل يحكم التطور العقلى للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال والمفاهيم الأسطورية والرمزية فى الفن بصفتها مرحلة طارئة فى تاريخ الفكر الإنسانى ؟ .

وعن هذا السؤال تجيب الأستاذة **سوزان لانجر** فتقول : إن الفن والأسطورة قادران على الاستمرار جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم بوصفهما يمثلان لبنة أساسية من لبنات الفكر الإنسانى على مر العصور ؛ وقد يأتى اليوم الذى تتخلق فيه رؤيا ميثولوجية جديدة ، حين يتاح للرؤى والأفكار القديمة أن تستنفد أو تستهلك .

• هوامش

(١) د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . الفصل الأخير عن الواقعية السحرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ ص ٣١١ .

(٢) انظر بحث د . سمير سرحان عن التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى . مجلة فصول . أبريل ١٩٨١ . ص ١٠٣ .

(٣) انظر فريال جبورى غزول : المنهج الأسطورى مقارناً . مجلة فصول . أبريل ١٩٨١ ص ١٠٩ .

(٤) د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . ص ٣٢٣ .

(٥) انظر مقال د . أحمد يونس تحت عنوان « تقاسيم على القمر من مقام البياتى » (١) بجريدة الأهرام (لا أذكر تاريخ العدد) .

(٦) فريال جبورى غزول : المنهج الأسطورى مقارناً ص ١٠٨ .

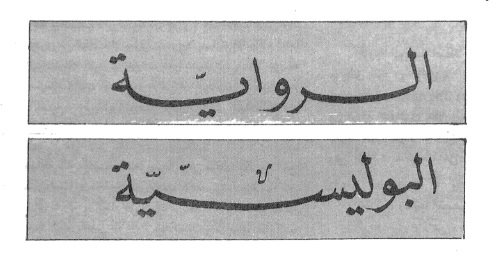
(٧) انظر جبرا إبراهيم جبرا فى حديثه عن الدور الذى تلعبه الأسطورة فى بنية الرواية . الرحلة الثامنة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٧٩ ص ٧٦ .

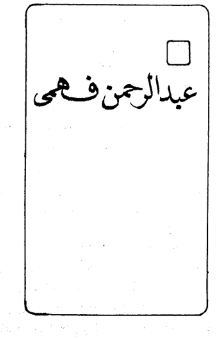
(٨) د . زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . مكتبة مصر . الفصل الخاص بالبنيوية الأنثروبولوجية ص ٨٢ .

(٩) د . صلاح فضل . منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . ص ٣١٨ .

(١٠) المصدر السابق . ص ٣٣٠ .

(١١) نفسه .





الرأى السائد فى أوساط النقد الأدبى أن الرواية البوليسية مستبعدة تماما من مجال الأدب ، فلا يوليها النقاد أى اهتمام ، ولا يذكرونها ـ إذا اضطرتهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها ـ إلا موصوفة بالرخص والابتذال[1] ، حتى أصبح هذا الوصف سمة لها كلون روائى ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال ؛ فى حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب رواجا بين القراء ، حتى ليصح أن توصف بأنها «المقروء الشعبى» ـ إن جاز التعبير.وأيسر مراجعة لقوائم الناشرين فى العالم كله ـ وبخاصة عواصم الحضارة ـ تقدم البرهان على ما نقول .

معنى هذا أننا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة النقد ودائرة القراءة ، فى حين أن الواجب والمنطق يقضيان بأن تتطابقا ؛ فما دامت مهمة النقد هى تبصير القارئ والأخذ بيده بين الكتب ، تفسيرا وتحليلا وتقييما ، ومادام القارئ يثق فى نقاده ، ويطمئن إلى أحكامهم ؛ فلا ينبغى أن يقبل القارئ على ما يزدريه النقاد ، ولا ينبغى أن يزدرى الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا ـ كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية ـ كان معناه أن هناك خللا فى إحدى المقدمتين ؛ فإما أن النقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ؛ وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يكترثون بموقف النقد من الكتب التى يحبون قراءتها . وكلا الاحتمالين خلل فى الحياة الأدبية ينبغى أن يقوم ، وتقويمه لا يكون إلا بأن يسعى أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل ـ غير هذا السعى ـ إلى أن تعود الدائرتان إلى التطابق بعد الانفصال .

فأى الدائرتين هى المطالبة بأن تسعى نحو فهم الأخرى والاقتراب منها ؟

أيسر إجابة وأسرعها إلى الذهن هى أن القارئ هو المطالب بالسعى إلي الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما تفرضه طبيعة النقد من حيث هو تحليل وتقويم ، ومن حيث ملكات النقاد وتخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادى .

ولكن ، ما كل يسير سريع إلى الذهن يكون صحيحا دائما . وكثير مما يبدو مسلمات بدهية ـ وبخاصة فى مجال الفن ـ يتكشف عند الفحص أو الممارسة العملية عن خطأ كامل ، أو عن أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفى تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل فى الحياة الأدبية لم يقومها إلا سعى دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا العكس . هناك ـ مثلا ـ موقف النقد فى القرنين الهجريين الأولين من شعر المولدين ، حين شغف العامة به على الرغم من رفض العلماء ـ نقاد العصر ـ إياه رفضا يذكرنا برفض الرواية البوليسية اليوم ؛ فلا فرق فى الكيف بين قصة «**خرّق خرّق** .. ! » المشهورة فى كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخص والابتذال . ومع هذا ، لم يكد القرن الثالث يظل الحياة الأدبية حتى كان **شعر بشار وأبى نواس** وأضرابهما من المولدين يشغل العلماء والنقاد كما يشغلهم شعر **امرئ القيس والنابغة** إن لم يكن أكثر . فهذه سابقة انفصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرنا أو قرنين ، ثم عادتا إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هى الساعية إلى دائرة القراءة لا العكس .

وسابقة أخرى يذكر المخضرمون منا فصلها الأخير ؛ فهذا الأدب الشعبى الذى أنشئت له اليوم الكراسى فى كليات الآداب ، وقدمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأفردت

له حينا مجلة متخصصة ، ورصدت له الجوائز ، هذا الأدب عاش قرونا طويلة مزدرى من النقاد ، لا يعترفون به ، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفى ثلاثينيات هذا القرن ـ أخيرا ـ بدأوا يتنبهون إليه ، أولا على أنه مصدر استيحاء للأدب الفصيح ، ثم على أنه مجرد مفسر لبعض ظواهر الأدب الفصيح ، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذى نشهد آثاره اليوم إلا فى أواخر الأربعينيات ، وبعد كفاح رواد جسورين .

وسابقة ثالثة معاصرة عشناها جميعا ، هى موقف النقد من الشعر الحديث . ولست فى حاجة إلى عرضها بالتفصيل ، وإنما سأكتفى بالإشارة إلى ما وقع به العقاد على ديوان من هذا الشعر قدم إليه بصفته مقرراً للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، فقد كتب رحمه الله «يحال إلى لجنة النثر للاختصاص .. !» . حدث هذا فى خمسينيات هذا القرن وستينياته ، وها نحن أولاء نعيش اليوم قضايا هذا الشعر نقادا ودارسين ، حتى إنه ليشغل من حقل الدراسات الأدبية والنقدية الجادة حيزا أكبر بكثير من الحيز الذى يشغله الشعر التقليدى .

ألا تدعونا هذه السوابق ـ وغيرها ـ إلى إعادة النظر فى موقف النقد من الرواية البوليسية ؟ .

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعنى وحده أن المقروء أدب ، فها هى ذى الصحافة ، وهى أكثر المطبوعات رواجا بين القراء ، لا يدعى أحد أنها أدب ، وإنما تندرج تحت صنف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام . فلماذا يراد للرواية البوليسية أن تقتحم الهيكل المقدس للأدب بحجة الرواج ؟ ولماذا لا تترك قابعة فى ركنها المتواضع بين المطبوعات ، حيث تحتل أعلى مكانة بين وسائل التسلية وتزجية الفراغ ، ولا تشغل اهتمام النقد بكتاباتها المسطحة السريعة ، وموضوعاتها المغرقة فى الإثارة المفتعلة والتشويق الرخيص ؟

وهذا الاعتراض يغفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية ، وهو أن أكثر أبواب الصحافة ، كالخبر والريبورتاج ، لا يدعى أحد أنها أدب . ومع أن الصحافة قد نشأت فى حمى الأدب ، ومع أنها لاتزال إلى اليوم تفرد صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب ، فإن هذا كله لا ينسبها إلى الأدب ؛ لأنه ليس من سماتها الجوهرية ؛ فاستبعادها من ميدان الأدب أمر مقبول ومقنع . ولكن الأمر فى الرواية البوليسية مختلف ؛ فهى أولا رواية ، ولا يمكن أن تسمى اسما آخر غير الرواية ؛ والرواية ـ شئنا أم لم نشأ ـ لون من الكتابة لا يمارى أحد فى شرعية انتسابه للأدب . وقد عاشت طويلا صنوا للشعر ، وهى اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجا على مستوى العالم كله . فإذا شئنا أن نستبعدها من دائرة الأدب كما استبعدنا الصحافة ، وجب علينا أولا أن نثبت أنها ليست رواية ، أو أن الفرق بينها وبين أنواع الرواية التى يعترف بها النقد فرق جوهرى لا شكلى . ونحن فى دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بغير هذا ؛ ومقالنا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية ، والبحث فيما هو خلف مظهرها اللغوى ، لنرى إن كانت رواية أم لا ، وإن كان الفرق بينها وبين الرواية الرفيعة فرقا جوهريا أم فرق مستوى وجهد فردى فحسب ؛ يختلف من كاتب لآخر .

ـ ١ ـ

الرواية البوليسية اصطلاح فى لغتنا الدارجة يقابل فى غير دقة ما يطلق عليه فى الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المخاطرة أو المغامرة) وهذان اللونان من الرواية مختلفان فى بعض السمات ومتفقان فى بعضها الآخر ؛ فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسى فيها حول الجريمة تخطيطا وتنفيذا وجزاء . وهى أنواع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) Detection ؛ ولنترجمها برواية التحقيق أو البحث الجنائى . وبناؤها القصصى يقوم غالبا على صراع بين مجرم ورجل شرطة سرى أو رسمى ؛ فيرتكب الأول جريمته ويهرب معتقدا ـ والقارئ يشاركه اعتقاده ـ أنه أتقن تخطيط جريمته ولم يترك وراءه أثرا يدل عليه . ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذى غفل عنه المجرم ، ولم يلفت نظر القارئ فى أثناء القراءة ، ويتم فى ضوئه الاهتداء إلى شخصية المجرم والقبض عليه .

(ب) Mystery ؛ ولنصطلح على ترجمتها برواية اللغز ، على الرغم من أن ترجمتها بالخفاء أو الإبهام أو الغموض أدق ، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والخفاء ، لاعلى خلقه وبثه بين فصولها ؛ ولهذا تكون ـ بالنسبة للقارئ ـ أشبه باللغز الذى يحاول حله مع المحقق خطوة فخطوة ، ولكن المحقق يسبقه دائما بخطوة ، هى التى يكون فى كشفها خاتمة الرواية . وهى بهذا تختلف عن رواية التحقيق فى أن الصراع فيها لا يدور بين المحقق والمجرم ، بل بين المحقق والغموض الذى يواجهه . وغالبا ما يكون المجرم بعيدا عن بؤرة الصراع حتى يفاجأ بوصول المحقق إليه .

(ج) Thriller ؛ ولنترجمها بالرعب ، وهى ترجمة أليق ببنائها القصصى ، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفزع . والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القسوة . والصراع فيها ليس صراعا عقليا بقدر ما هو صراع قوى طاغية ؛ قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية ، ولكنها غالبا ما تكون قوى خفية ، كالأشباح والشخصيات الخرافية . ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فرانكنشتاين ودراكولا مصاص الدماء .

(د) Startler ؛ ولنترجمها برواية المفاجأة ؛ لأن بناءها يعتمد على مفاجأة القارئ ، لا البطل ، بما لم يكن يتوقع . وهذا يجعل الصراع هادئا ، والعقدة خفية إلى حد كبير ، بحيث تجرى الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور نحو ذروة معينة ، وربما اتبع الكاتب أسلوب الحكاية (دخل وجلس وأكل ونام واستيقظ ... إلخ) دون ترابط على ، ثم تجئ النهاية المفاجئة فتربط بين ما كان مفككا ، وتحل ما كان حله يبدو مستحيلا فى أول الأمر .

ولنكتف بهذا القدر من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لننظر فى رواية المغامرة ؛ وهى اللون الثانى الذى نطلق عليه فى استعمالنا الدارج اسم الرواية البوليسية .

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التى تدور حول اقتحام المخاطر ، وهى بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها :

(أ) رواية الرحلة ، سواء أكانت إلى مجاهل الصين والهند أم إلى الغرب الأمريكى ، أم إلى بلد مجاور لا تفصله عن مكان البدء غير أميال قليلة. وبناء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما ، وأن (ب) يحاول عرقلته . وقد يكون (أ) هذا راعى بقر أمريكيا يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق ، أو فارسا من بلاط ملك فرنسا يحمل رسالة إلى ملك انجلترا ، أو عالم أنثروبولوجى يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول فى مجاهل أفريقيا ، وقد يكون (ب) الذى يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهنود الحمر ، أو فرسان الوزير ريشيليو ، أو وباء طاعون أو رياحا عاصفة هوجاء ينشرهما ساحر القبيلة الأفريقية .

(ب) رواية البحر ؛ وهى لون من رواية الرحلة ، ولكن الصراع فيها لايدور لعرقلة وصول (أ) إلى هدفه بقدر ما هو صراع بين (أ) والخطر لمجرد أنه خطر ، أو أن (أ) هو الذى يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته طلبا لمغنم ، كما هو الشأن فى روايات القراصنة .

(ج) روايات الخيال العلمى وغزو الفضاء ، ولا أحسبنا نحتاج إلى الحديث عن بنائها .

(ج) روايات الفروسية ، حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع الذى يدفع البطل إلى العمل . والصراع فى مثل هذا اللون يكون بين هذه الفضائل وبين نقائضها فيما عدا الشجاعة ، فالطرف المقابل للبطل فى الصراع ينبغى ألاّ يقل عنه شجاعة رغم ما يتصف به من خسة ونذالة وأنانية .

على أن هذا التقسيم لا يعنى عدم التداخل ، فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع ، بل إن أفضل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذى تعلن انتماءها إليه . ففى روايات التجسس مثلا ، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة ؛ فتبدأ بعرض وقائع الجريمة باختصار ، وغالبا ما يقوم رئيس البطل بهذا العرض ، ثم يكلفه بالسفر إلى مكان الجريمة لبحث أمرها واسترداد ما فى يد جواسيس الخصوم . وعندما يشرع فى الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التى تعرقل رحلته ، ويكون الخصم هو المدبر لهذه العراقيل . وفى هذا الجزء من الرواية يستعين الكاتب بعناصر جانبية من أنواع أخرى من الرواية ؛ فقد تتمثل العراقيل فى امرأة فاتنة ، تضفى على الرواية نكهة الجنس ، وقد تتمثل فى قاتل يترصد البطل فى الظلام ، فيضفى على الرواية جو الرعب ، أو يطارده من بلد لبلد ، فتصطبغ الرواية بصبغة المغامرة . ولكن كل هذه السمات تعد جانبية كما قلنا ، وتختلف من فصل إلى آخر من فصول الرواية ولكن السمة الأساسية تبقى كما هى ، فتظل الرواية تحقيقا وبحثا جنائيا من خلال بناء رواية الرحلة .

وروايات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع البناء القصصى ؛ فهى أصلا رواية بحر ، بكل ما فيه من مخاطر حياة البحار ، ولكن نسيجها مكون من خيوط متعددة ؛ فهناك دائما قرصان له أخلاق الفرسان وشهامتهم ، فى مقابل قرصان نذل لا ضمير له ؛ ومن ثم يدور صراع أشبه فى بنائه بالصراع فى رواية الفروسية ؛ ثم هناك معارك بالمدفعية والسلاح الأبيض تنثر خلال الرواية شعورا بالخوف أو االتوتر الذى يضفى عليها طابع رواية الرعب . وكثيرا ما يكون هناك كنز مخبأ يسعى البطل للعثور عليه عن طريق خريطة مبهمة وبعض الرموز الغامضة ، فتكتسب الرواية طابع رواية اللغز ؛ وهكذا .

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذى برر إطلاق اسم الرواية البوليسية فى استعمالنا الدارج على كل هذه الأنواع ؛ وهو اصطلاح ذكى ، تخلص فى بساطة من تعدد الأسماء فى اللغة الإنجليزية تعددا فوق الحصر ، وتخلص أيضا من الحيرة التى يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصنيف كثير من الروايات ، بحيث تجد رواية يصنفها معلق تحت اسم Thriller ، فى حين يصنفها معلق آخر على أنها Mystery أو يصفها كاتبها أو ناشرها بأنها Detection .

على أن هناك سمة مشتركة بين كل أنواع الرواية البوليسية وهى الإثارة . وبالرغم من أن الروايات غير البوليسية ، أو ذات المستوى الرفيع فى عرف النقاد ، لا تخلو أيضا من الإثارة ، فإن حجم الإثارة فى الرواية البوليسية ينبغى أن يكون كبيرا جدا وواضحا ، حتى ليصح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا .

والإثارة هى تحريك الشىء بعد سكون ، أو بعد حركة عجلتها منتظمة . والشىء الذى تستهدف الرواية البوليسية إثارته هو عقل القارئ أو عواطفه أو خياله ، ولهذا تختلف أساليبها باختلاف ألوان الرواية ؛ فرواية التحقيق (Detection) ورواية اللغز (Mystery) ورواية المفاجأة (Startler) تعمد إلى إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء اللغز ، فى حين تعمد رواية الرعب (Thriller) ، وكل ألوان رواية المغامرات ، إلى إثارة عواطفه وغرائزه ، فيما عدا رواية الخيال العلمى (Science Fiction) التى تعمد إلى إثارة خياله . ولا يعنى هذا تقسيما جامعا مانعا لأنواع الإثارة فى أنواع الرواية ؛ فالفكر والعاطفة والخيال تعمل عملا جماعيا متعاونا فى أثناء القراءة ، ولكن واحدا منها يكون له المقام الأول دائما . وكثيرا ما يؤدى سوء اختيار عنصر الإثارة المقدم على غيره إلى فشل الرواية أو غموضها . وأذكر فى هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمى ، عرضت منذ سنوات فى إحدى دور السينما بالقاهرة ، وكنت قد قرأت فى الصحف الأمريكية أنها أجمل ما أنتجه العصر من روايات الخيال العلمى ، ولكننى ، عندما شاهدتها معروضة ، وجدتها مملة ؛ والملل يعنى ضعف عنصر الإثارة . وقد أكد صفير المتفرجين رأيى . ثم أتيح لى بعد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية علمية حديثة جدا فى تكوين الكون ، فإذا بالرواية مبنية على هذه النظرية ، وإذا بها تفسير فلسفى ناضج لهذه النظرية ، وإذا بمشاهد الرواية التى كانت مملة وغامضة قد أصبحت شيقة ومثيرة ، حتى تمنيت أن أحصل على نسخة من الرواية المطبوعة لأقرأها فى اهتمام . وكان هذا يعنى أن

مخرج الفيلم أو كاتب السيناريو قد أخطأ فى تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الخيال، فى عمل ينبغى أن يكون للخيال فيه المحل الأول.

ـ ٢ ـ

من التقسيم السابق لألوان الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة فى أعمال فنية موغلة فى القدم. والحق أننا يمكننا أن نقول ـ بالنسبة إلى البناء ـ إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية فن القصة. ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا فى أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث. والأسطورة ـ كما نعرف ـ تنقسم إلى ثلاثة أجزاء، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعه فى الصندوق وإلقائه فى النيل؛ وثانيها خاص بجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعثها؛ وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء. ومن الواضح أن الأسطورة فى جزئها الأول رواية جريمة، وفى جزئها الثانى رواية رحلة، وفى جزئها الثالث رواية فروسية. غير أن الأمر لا يقف عند حد البناء العام، بل يتجاوزه إلى كثير من التفصيلات الجزئية. ولنقرأ مثلا هذه الفقرات من قصة فرعونية قديمة عثر عليها «جاردنر» ونشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت، ويرجع مخطوطها إلى عهد رمسيس الخامس، أى حوالى سنة ١١٦٠ قبل الميلاد:

«أقسم سيت بسيد الكون قائلا: لن أُناقش أمام هذه المحكمة مادامت فيها إيزيس. فقال لهم برع هاراختى: اذهبوا فى قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا بينهما، وقولوا لآنتى المعداوى لا تسمح لأية امرأة تشبه إيزيس أن تعبر.»

«وهكذا ذهبت آلهة الآنياد فى قارب إلى جزيرة الوسط، وجلسوا يأكلون خبزا. ولكن ها هى إيزيس تأتى وتقترب من المعداوى آنتى، وكانت قد اتخذت صورة امرأة عجوز، تسير وقد انحنى ظهرها، وفى يدها خاتم من ذهب، وقالت له: لقد جئتك لتنقلنى إلى جزيرة الوسط لأعطى وعاء الدقيق هذا إلى الولد الصغير؛ فهو يرعى الماشية منذ خمسة أيام فى الجزيرة، وقد جاع. فأجابها: لقد أمرت بألا أسمح لأية امرأة أن تعبر. فاعترضت قائلة: أليس ما تقوله هذا وما قيل لك كان يتعلق بموضوع إيزيس؟ فقال لها: ماذا تعطينى أجرا لعبورك إلى جزيرة الوسط؟ فقالت: أعطيك هذا الرغيف. فأجاب: وماذا ينفعنى رغيف العيش هذا؟ فهل أعديك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت بألا أسمح لأية امرأة بالعبور، وكل هذا من أجل رغيف؟ فقالت له: سأعطيك هذا الخاتم الذهبى الذى تراه فى يدى. فقال لها: هات، أعطينى إياه. فأعطته إياه، وعبر بها إلى جزيرة الوسط.»[٢]

وإذا جردنا هذه الفقرة من جوها الأسطورى، وتغاضينا عما فيها من سذاجة وبساطة فى التحايل والتخطيط، وجدنا أمامنا نموذجا ـ وإن كان مبسطا ـ لرواية الرحلة؛ فإيزيس (أ) تريد أن تعبر إلى جزيرة الوسط، وست وبرع هاراختى (ب) يضعان العراقيل أمامها حتى لا تصل إلى هدفها.. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع، فتتنكر فى صورة امرأة عجوز، وإلى التحايل فتلفق قصة عن ولدها الجائع فى الجزيرة منذ خمسة أيام، وإلى الرشوة، فتقدم خاتمها الذهبى إلى الحارس الموكل بمنعها من السفر، فيقوم بنقلها فى قاربه. والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أى رواية من روايات الرحلة الحديثة فرق كم لا كيف؛ فقد زادت كمية الشر فى النفس البشرية، وزادت كمية الدهاء وكمية القسوة والغدر زيادة كبيرة، ولكن الأساس واحد لم يتغير فى أيامنا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس، حين كتبت المخطوطة، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة.

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع فن الرواية وهو يتبلور مستقلا عنها فى الشعر الملحمى، فإننا نجد عناصر الرواية البوليسية تزداد بروزا وسيطرة على العمل الروائى. والإلياذة ـ على أساس البناء الروائى ـ رواية فروسية بالمفهوم الحديث؛ فالصراع فيها يدور أساسا بين (فارس) نذل هو باريس، خان (فارسا) نبيلا أكرم وفادته هو أجاممنون، فاختطف زوجته هيلين، وفر بها إلى مدينته المحصنة طروادة. وتدور وقائع الملحمة خلال الحرب بينهما، وتنتهى بانتصار الفارس النبيل وأعوانه ومقتل الفارس النذل وأعوانه.

وكما رأينا فى أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند البناء العام بل يتجاوزه إلى الجزئيات. والإلياذة حافلة بالقصص الجزئية والمواقف المثيرة، ولكننا سنكتفى باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه بتروكليس. وقد لخص توماس بلفينش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الخيوط اللازمة لتوضيح ما نقول.

«.. فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه نبأ وفاة صديقه، حتى خشى انتيلوخوس ـ إلى حين ـ أنه قد يقضى على نفسه. فوصل نواحه إلى أذنى أمه، ثيتس، فى أعماق المحيط حيث تقيم، فخفت إليه مستفسرة عن السبب، فوجدته محسورا مقهورا، ينحى على نفسه بأشد اللوم لتماديه فى التبرم والتباعد، ودفعه بصديقه إلى التهلكة كنتيجة لهذا، ولكن عزاءه الوحيد كان فى أمله فى الانتقام؛ فهو سيخف عاجلا باحثا عن هيكتور..... وتوجه إلى المعسكر، حيث عقد مجلسا من جميع القادة. وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرحا بتنازله عن خصومته لأجاممنون، ومنتحبا فى مرارة لما أسفر عنها من تعاسة وشقاء..... فأحسن أجاممنون الرد؛ إذ عاد باللائمة كلها إلى أتا (Ate) إلهة الفتنة، ومن ثم تم الصلح بين البطلين، وعادت المياه إلى مجاريها.»

«ثم توجه أخيلس إلى الحرب وهو متحرق حنقا وعطشا للانتقام؛ الأمر الذى جعله صلدا لا يقهر، ففر من أمامه أشجع الشجعان، أو سقطوا صرعى رمحه. أما هيكتور..... فقد ظل بمعزل. ولكن الإله، متخذا هيئة أحد أبناء بريام..... حرض إينياس على ملاقاة المحارب المخيف، فألقى حربته بكل قوته نحو (أخيل)..... وألقى أخيل برمحه..... فاخترق ترسى إينياس.....»

«ولكن عندما فر الباقون إلى المدينة وقف هيكتور خارجها،... قائلا لنفسه: كيف أستطيع أن ألتمس الأمن لنفسى بالفرار من عدو

واحد ، وأنا الذى ذهب القوم بأمره للنزال اليوم ، حيث خر الكثيرون صرعى ؟ ... وإذ هو يجتر أفكاره على هذه الصورة ، أقبل أخيلس ، مرعبا مثل مارس ، ودرعه يسطع كلما تحرك كأنه وميض البرق ؛ فبعث هذا المنظر الفزع فى قلب هيكتور ، وأعطى ساقيه للريح ، فتبعه أخيلس مسرعا ، وراحا يعدوان ... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات . وكلما اقترب هيكتور من الأسوار ، اعترض أخيلس طريقه وأرغمه على أن يظل بعيدا عنها ..... عندئذ اتخذ بلاس هيئة ديفوبس أشجع إخوة هيكتور وظهر بغتة بجانبه ..... وهكذا تشجع فكف عن الفرار ، واستدار لملاقاة أخيلس ، ثم قذف رمحه يبغى إصابته فصده ترس أخيلس ، والتفت لتسلم رمح آخر من يد ديفوبس ، ولكن ديفوبس كان قد اختفى ، فأدرك هيكتور مصيره المحتوم ، وقال : .... خدعنى بلاس ، ولكننى لن ألاقى الموت هيابا ذليلا . وإذ قال هذا استل سيفه واندفع فورا للقتال ..... فصوب أخيلس رمحه إليه ، فخر يعالج سكرات الموت ... » . (٣)

لو جردنا هذه الفقرات من جوها الأسطورى ، ونزلنا بأبطالها من أنصاف آلهة إلى بشر ، وحولنا سحرهم إلى مجرد دهاء بشرى ، لوجدنا أمامنا نسيجا بوليسيا يتكرر عشرات المرات ، بل مئاتها ، فى رواية المغامرات ، وبخاصة روايات رعاة البقر الأمريكية ، التى لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا النسيج ... بطل يترفع عن منازلة الأشرار لأنه لا مصلحة له فى قتالهم ، ثم يقتل زعيم الأشرار أعز أصدقاء البطل وأحبهم إلى قلبه ، فيثور غضبه ، ويقرر التصدى بنفسه لهذا الزعيم الشرير . ويصل إلى ميدان المعركة ، ويكون وصوله دائما فى لحظة يسود فيها الأشرار وزعيمهم ، وفى ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحهم ، ولكن وصول البطل وتدخله فى المعركة يقلب كل الموازين . ويبدأ بأن يفتك بأعوان الشرير واحدا بعد الآخر ، حتى يخلو الميدان منهم ولا يبقى إلا الزعيم ؛ وعندئذ تبدأ المواجهة . ويشعر الشرير بأنه سيغلب على أمره ، فيلجأ إلى الخداع ، ثم إلى الفرار أو الاختباء ، ويلجأ البطل أيضا إلى الحيلة لإخراجه من مكمنه . وتدور مطاردة طويلة تعتنى روايات رعاة البقر بإبرازها ، جريا واختباء وفرا وكرا ، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار . فيستدير لمواجهة البطل فى شراسة ، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة فى اللحظة المناسبة التى تجعل القارئ يشعر بالارتياح لأن الشر لقى جزاءه .

والملاحظ هنا أن البناء الروائى فى الملحمة القديمة قد ازداد اقترابا من البناء الروائى فى الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان فى أسطورة إيزيس وأوزيريس . ولا شك فى أن هذا راجع إلى أن الأسطورة تعنى بالرموز والطقوس الدينية أكثر ما تعنى بها الملحمة ، حيث يكاد البناء الروائى يتقاسم اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس . ولو مضينا فى تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا جذور الرواية البوليسية تزداد ظهورا فى القصص الدينية ، ثم تصبح أشد ظهورا وتأصلا فى ملاحم القرون الوسطى وفى السير الشعبية ، ثم تغدو هى الأساس الأول ، والوحيد أحيانا ، فى روايات الفرسان والروايات التاريخية التى ظهرت منذ القرن السابع عشر ، حتى تنتهى إلى أن تستقل بروايات خاصة بها فى أواخر القرن التاسع عشر .

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يقابله استقلال مماثل من كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع ؛ فالملاحظ أن كثيرا من الأعمال الأدبية المجمع على رفعتها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسى ، بل إن بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته فى أخبار الجرائم والقضايا الجنائية التى يسمع بها أو يقرأ عنها . وأقرب مثل على هذا رواية « **اللص والكلاب** » **لنجيب محفوظ** ؛ فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سفاح الإسكندرية . ونجيب محفوظ لا ينفرد بهذا ؛ فقد سبقه إليه كثيرون ، من أشهرهم **ديستويفسكى** فى رائعته الكبرى « **الإخوة كارامازوف** » . وقد نبه مترجم الرواية للإنجليزية إلى هذه الحقيقة فى مقدمته للترجمة حين قال : « تتصل الجذور الأولى للإخوة كارامازوف بماضى **ديستويفسكى** ؛ فقد قابل ، عندما كان سجينا فى سيبيريا ، رجلا يقضى عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه ، فأمده هذا بالفكرة الرئيسية لروايته . وقد روى لنا قصة اللقاء بينهما فى « منزل الموتى » ، وهو أول عمل كبير كتبه بعد عودته من سيبيريا . والمتهم بقتل أبيه ، مثل ديمترى كارامازوف ، كان ضابطا على الاستيداع فى أحد الأقاليم على الحدود ، كان اسمه لينسكى . ويظهر هذا الاسم فى المخطوطة الأولى للرواية بجوار اسم كارامازوف » (٤)

وبالرجوع إلى كتاب **ديستويفسكى (ذكريات فى منزل الأموات)** لا نجد مجرد جذور أولى للإخوة كارامازوف ، بل نجد الهيكل الأساسى لبناء الرواية كاملا : « لن أنسى مدى الحياة قصة ابن قتل أباه ، وكان قبل ذلك ضابطا ، وكان من النبلاء . لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه . كان ابنا شاذا ما فى ذلك شك ؛ وكان الأب يحاول جاهدا أن يصده عن سلوكه السيىء بإسداء النصح إليه عسى أن يوقيه (كذا) من الانزلاق إلى الهاوية التى كان ينحدر إليها ، فلم يجده ذلك شيئا . وإذ كان الابن مثقلا بالديون ، وكان يتصور أن أباه يملك ، عدا المزرعة ، مالاً يخبئه ، فقد قتل أباه بغية أن يئول إليه الميراث بمزيد من السرعة . ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها . وفى أثناء ذلك الشهر استمر القاتل على فجوره واستهتاره ، بعد أن أبلغ القضاء اختفاء أبيه . وأخيرا استطاعت الشرطة ، أثناء غياب الابن ، أن تكتشف جثة القتيل الشيخ فى قناة تغطيها الأشجار . وكان الرأس الأشيب مفصولا عن الجذع ، مسندا إلى الجسم العارى كل العرى ، وقد وضع القاتل تحت الرأس وسادة من قبيل السخرية والهزء . لم يعترف الشاب بشىء ، ولكنه جرد من رتبته العسكرية ، وانتزعت منه امتيازات النبالة ، وأرسل إلى سجن الأشغال الشاقة ، يقضى فيه عشرين عاما . » (٥)

فى هذه الفكرة نجد الهيكل الأساسى للإخوة كارامازوف : الدافع للجريمة ؛ القبض على القاتل وهو يلهو ويعربد ؛ إنكاره الجريمة فى التحقيق ؛ ثم الحكم عليه . والتغيير الذى أدخله ديستويفسكى لم يتجاوز نقطتين ؛ أولاهما أن الكشف عن الجريمة فى الرواية تم فى نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث فى الواقع . وتقصير المدة من شهر إلى بضع

ساعات ضرورة فنية تحتمها سرعة الإيقاع المطلوبة فى الرواية . أما التغيير الثانى فجوهرى ؛ إذ عدل ديستويفسكى بشخصية الأب الحقيقى الطيب الناصح لولده ، إلى هذه الشخصية المقيتة المثيرة للتقزز «فيودور بافلوفتش كارامازوف» . وقد أكسب هذا التعديل الصراع فى الرواية طاقات متفجرة من الحيوية لم تكن لتتوافر لها لو احتفظ دستويفسكى للأب بالشخصية الطيبة الصالحة كما هى فى الواقع . ولعل دستويفسكى قد استوحى شخصية كارامازوف المثيرة للتقزز من الطريقة التى عثرت بها الشرطة على الجثة فى الحادثة الحقيقية ؛ فقد وجدوها موسدة فى بالوعة المجارى sewer لا فى قناة ماء عادية كما ترجمها الدكتور سامى الدروبى مراعاة لتعليمات رقابية فيما يبدو .

والجزء الأخير من الرواية الذى تتضح فيه براءة الابن باعتراف القاتل الحقيقى ، لم يبتكره دستويفسكى ابتكارا ، وإنما هو موجود فى الحادثة الأصلية ؛ ففى عدد تال من مجلة (الزمان) التى كان ينشر فيها دستويفسكى فصول كتاب (ذكريات فى منزل الموتى) كتب ملاحظة قبل الفصل السابع قال فيها : «كتبت فى الفصل الأول من منزل الموتى بضع كلمات عن نبيل قتل أباه . وقد تلقى محرر (الزمان) من أنباء سيبيريا بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات فى الأشغال الشاقة للا شىء ؛ فقد ثبتت براءته رسميا بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعترفوا بقتل الأب . وقد تم إطلاق سراح الشاب التعيس .»[٦] وعقب على هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التى ثبتت بعد فوات الوقت قد هزته ومست عواطفه مسا شديدا . وربما بدأ منذ هذه اللحظة يفكر فى كتابة رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هى : الجريمة والعقاب ، والأبله ، والشياطين ، والإخوة كارامازوف . والأولى والأخيرة بصفة خاصة مبنيتان بناء بوليسيا محكما ؛ والإخوة كارامازوف أكثر إحكاما من الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أضخم ، وشخصياتها أكثر ، واستطراداتها أطول .

وقبل **دستويفسكى** بقرنين ونصف قرن قرأ **شكسبير** قصة بوليسية انحدرت إليه من أساطير سكان اسكندناوه وأيسلانده وتاريخهم ، فاتخذها أساسا لكتابة أروع مسرحياته «هملت» . وقد لخص الدكتور عبد القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف فى أواخر القرن الثانى عشر باللغة اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بعنوان تاريخ الدنمارك . تقول القصة «إن والد (أمليث) كان حاكما على جوتلاند ، وتزوج (جيروتا) ابنة ملك الدنمارك . وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل ملك النرويج فى مبارزة جرت بينهما . وأثار ذلك غيرة أخيه (فينج) فاغتاله واغتصب عرشه وتزوج أرملته . وهكذا توج جريمة القتل الشاذة بالزواج المحرم . وصمم الفتى (أمليث) أن يثأر لأبيه . ولكنه – لكى يجد فسحة من الوقت ، ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك – تصنع الجنون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخفى ما كان ينطوى عليه حديثه – وهو يتظاهر بالجنون – من مغزى وتلميح دفع الملك إلى أن يشك فى أمره ، ويحاول أن ينفذ إلى حقيقة حالته ليعرف إذا كان مجنونا حقا أم يتصنع الجنون . وتوسل الملك إلى غايته بأن دس إليه امرأة جميلة كانت صديقة قريبة إلى نفسه منذ الطفولة ، لكى تغريه بالحديث الصريح ، كما استعان الملك بصديق له لكى يسترق السمع ويعلم ما يدور من حوار بين (أمليث) وأمه فى حجرتها الخاصة . أما المرأة الجميلة فقد حذره إياها أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أمليث) وجوده فى الغرفة مختبأ تحت الفراش ، فطعنه طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثته تمثيلا فظيعا . ثم راح يؤنب أمه ويرميها بالفجور ، وبأنها تعاشر من قتل زوجها وأبا ولدها ، مقارنا فى ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش والبهائم . وبهذا استطاع أن يرد أمه عن غوايتها ، ويعيد إليها ضميرها الذى أفقدتها إياه الشهوة والطمع .»[٧]

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية فروسية حسب التقسيم الذى أشرنا إليه آنفا ؛ فهنا فارس نبيل هو (أمليث) وفارس نذل هو (فينج) والصراع يدور بينهما حول الفضيلة والرذيلة ؛ ففينج يرتكب أبشع الرذائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملته ويغتصب عرشه ، و(أمليث) هو البطل الشهم الذى يقاتل الرذيلة ، فيدبر للثأر لأبيه وعقاب قاتله ، ويرد أمه عن غوايتها . ولا يحتدم الصراع فى نفس (أمليث) كما احتدم فى نفس (هاملت) ، وإنما تتخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من أقطاب الصراع ، فترتد عن غيها أمام تأنيب ابنها ، وبذلك لا يكون هناك مجال للتردد فى نفس (أمليث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه القتيل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتتحقق الإثارة المطلوبة فى رواية الفروسية . وقطبا الصراع قد تحقق لهما قدر متكافئ من القوة بحيث لا يستطيع أحدهما أن يقضى على الآخر بسهولة ؛ فالفارس النذل ملك يستند إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ؛ والفارس النبيل ابن الملكة وابن الملك السابق ؛ وقد أكسبته هذه المكانة حصانة ضد بطش الملك الصريح ، فيلجأ كلاهما إلى التحايل ؛ يدعى (أمليث) الجنون ، ويحتال الملك لكشف حقيقة جنونه بدس عملائه وجواسيسه عليه . ولنتابع القصة كما لخصها الدكتور عبد القادر القط :

«وحين فشل الملك فى الكشف عن سر جنون (أمليث) أرسل به إلى انجلترا فى صحبة اثنين من حاشيته يحملان لوحا خشبيا حفرت فيه رسالة إلى ملك انجلترا تطلب إليه أن يعجل بقتل الفتى . لكن (أمليث) فتش حقائب الرجلين أثناء نومهما ، فعثر بالرسالة ، واستطاع أن يمحو كلماتها وينقش عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ، ثم ختمها بتوقيع زائف للملك . ونجح تدبيره حين وصل إلى انجلترا ؛ فقتل الملك الرسولين ، واحتفى به احتفاء كبيرا ، وأعجب بذكائه وحصافته فزوجه ابنته .»[٨]

هذا الجزء الأوسط من القصة هو «رواية بحر» حسب التقسيم الذى أوردناه فى أول المقال ؛ وهى لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه البطل لمخاطر طارئة ويتغلب عليها . ونحن نجد هذه الرحلة فى كل الأساطير والملاحم والسير الشعبية كأنها تقليد أدبى تحرص عليه . وقد التزم **شكسبير** هذا التقليد فى مسرحية (هاملت) فجعله يقوم بهذه الرحلة إلى انجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية فى البناء الدرامى للمسرحية . ولم

يكتف بما حوت القصة الأصلية من مغامرة الرسالة وتغييرها ، فأضاف إليها قصة القرصان وأسر هاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة التقليدية . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري للبناء المسرحي ، فإنه ضروري للبناء البوليسي ؛ فبعد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع بتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري ـ بمنطق البناء البوليسي ـ أن تنطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية فى الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان **شكسبير** عالما بدقائق هذا البناء البوليسي ؛ ولذلك نراه يبسط تكافؤ قطبي الصراع بوضوح فى صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك :ما أخطر أن يترك هذا الرجل حرا طليقا . على أننا لا ينبغى أن ننفذ فيه أمر القانون بصرامة ؛ فإنه محبوب من العامة المفتونين ، وهم لا يرضون فى حكمهم إلا بما تراه أعينهم ، وحين يحكمون لا يفكرون إلا فى وسيلة عقاب المجرم ، لا فى الجريمة نفسها . ولكى يتم الأمر فى سهولة ويسر لابد أن يبدو إرسالنا إياه إلى انجلترا بهذه العجلة ، وليد تفكير طويل . إن العلل حين تبلغ حد اليأس لا يشفيها إلا علاج المستيئس ، وإلا فلن تشفى قط . [٩]

وشيكسبير كمسرحى يعلم أيضا أن قصة الرحلة ومغامراتها ستولد خللا فى البناء المسرحى . وحتى يوفق بين الحبكة البوليسية والحبكة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحى ، بل يقدمها لنا مروية على لسان هاملت بعد عودته فى عبارات سريعة لا تعوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة .

* * *

فإذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسى قد أخذ يزداد بروزا منذ انسلاخ الرواية من ثوب الأسطورة حتى استقل بلون خاص به فى أواخر القرن الماضى ، وإذا كان البناء البوليسى يستهوى كبار الأدباء ويمدهم بنسيج مضمون الرواج بين قرائهم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستغلون قصص الجريمة أينما وجدوها ، إما قراءة مثل **شيكسبير** ، وإما سماعا مثل **دستويفسكى** فى **الإخوة كارامازوف** ، وإما معاصرة مثل **نجيب محفوظ** فى **اللص والكلاب** ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يتقنون البناء البوليسى حتى ليصح أن ينسب نجاحهم ـ أو جزء كبير من نجاحهم ـ إلى هذا الإتقان ـ إذا كان هذا كله صحيحا ، فلماذا إذن هذا الموقف المزدرى الذى يقفه النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلا لرأى النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال .

كتب الأستاذ (**روكو فومنتو**) أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة اللينوى الأمريكية بضع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذه النقاد على الرواية البوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحبكة المعقدة) كما يسميها .

وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التى يدرسها لتلاميذه ، ولكنه قرر فى أكثر من مكان فيها أن ما ينطبق من أحكامه على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم اختلاف التكنيك بين النوعين ، بحيث يمكن أن نتخذ من دراسته تلك أساسا لفحص موقف النقد الأدبى من الرواية البوليسية .

(أ) يبدأ الناقد بتعريف الرواية البوليسية تعريفا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو الرواية ذات المستوى الرفيع كما يسميها ، فيقول :

« هى تلك الرواية التى تعتمد اعتمادا مكثفا على إطار من الأحداث القصصية ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة ، أو المفاجآت التى يخرجها الكاتب من عبه كما يخرج الحاوى الأرانب من صندوقه . » [١٠]

فهذا التعريف يحكم على الرواية بالرخص والابتذال ـ أى بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن وحد بين الوصفين ـ إذا كانت تعتمد على : أحداث مكثفة ـ تحولات غير عادية ـ تطورات مثيرة للدهشة ـ مفاجآت كألعاب الحواة . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عنصر المصادفة .

ولا يمارى أحد فى أن الرواية التى تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأشياء وحدها ، هى هراء وعبث يحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه . وهناك حقا روايات بهذه الصفة ؛ وهى ليست روايات بوليسية فقط ؛ فكثير من الروايات السياسية المذهبية مثلا لا تعدو أن تكون مجموعة من الحوادث والمواقف غير المنطقية مع نفسها ، أى أنها تحولات غير عادية وتطورات تثير الدهشة ، ثم يقدم الكاتب الحل المذهبى كأنما أخرجه من جراب الحاوى . ولا تضم الرواية بعد هذا غير بعض الشعارات والمنشورات السياسية . [١١] وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرا من الروايات الرومانسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادا كبيرا ؛ فلقاء البطل بالبطلة يتم صدفة ؛ وفى تطور مفاجئ يمرض البطل أو البطلة بالسل دائما ؛ ولا يوجد شيء منطقى مع بناء الرواية غير موت أحدهما أو كليهما . ويجرى هذا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المدرة للدموع .

المأخذ إذن عام وموجود فى كثير من أنواع الرواية ؛ فلماذا يلصق بالرواية البوليسية وحدها ؟ ولماذا تزدرى لمجرد أنها بوليسية فى حين تعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فتفحص كل رواية على حدة ، وينبذ ما كان ضعيفا ليس فيه إلا هذه المآخذ ، ويقبل فى دائرة الأدب الرفيع ما كان ناضجا نضجاً يغطى على هذه المآخذ وإن كان لايلغيها تماما ؟ .

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب ردىء وكاتب جيد ، ورواية ضعيفة ورواية متقنة ، وليس أمر نوع روائى ونوع آخر ؛ فهذه المآخذ تنصب على عناصر جوهرية فى العمل الروائى بصورة عامة . والأحداث التى يعاب الاعتماد على تكثيفها هى أساس التصنيف النوعى للرواية كفن أدبى متميز عن الفنون الأخرى ؛ فما يجعل الرواية رواية وليست قصيدة ولا مقالا مثلا هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ؛ أى بمجموعة من

الأعمال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها . ولكن هناك نوعين من الأعمال ؛ أولها هذه الأعمال التى لا تربط بينها أسباب منطقية ، أى لا ينبع أحدها من الآخر كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ، ولنصطلح على تسميتها حوادث ، ومفردها حادثة ؛ وثانيهما هى الأعمال التى تربط بينها علاقة العلية ، ولنصطلح على تسميتها أحداثا ، ومفردها[١٢] حدث . والنوع الأول لا علاقة له بالفن الروائى ؛ فأن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هى حادثة عادية ؛ أما أن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة يقودها عدو له كان يترصد خروجه ليقتله تحت عجلاتها ، فهذا حدث قصصى ، إذ إن صدمة السيارة جاءت نتيجة لتربص السائق به لقتله ، وهذا بدوره نتيجة للعداوة التى بينهما . ومثل هذا التفريق بين الحادثة وبين الحدث القصصى ضرورى لتوضيح ما ذكره **روكو فومنتو** من المآخذ على الرواية البوليسية ؛ فهو يحدد بجلاء معنى إطار الأحداث القصصية[١٣] ، إذ يجعل الأمر غير مقصور على الأفعال العنيفة والسريعة ؛ فهذه حوادث وليست أحداثا . وهو بذلك يسوى بين رجل يفتح مدفعا رشاشا ويفرغه فى صدر خصمه ، وبين رجل يلمس برقة يد حبيبته ؛ فمادام كل من الفعلين صادرا عن منطق الرواية ، ومادام مرتبطا بما يسبقه وما يتلوه من أفعال برباط العلية الذى أشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصصى له نفس الأهمية فى البناء الروائى ، وعندئذ يصبح التكثيف عبثا غير وارد ؛ لأن الأفعال ، مهما تتابعت وكثرت فى الرواية ، إما أن تكون أحداثا ، فهى إذن ضرورية ، وإما أن تكون حوادث ، فهى إذن حشو وليست تكثيفا . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون ما فيها من تحولات غير عادية ، ومن تطورات مثيرة للدهشة ، ومن مفاجآت كأرانب الحاوى ، أمرا غير وارد أيضا ؛ لأنها إن كانت مترابطة ترابطا عليا ، ومنبثقة من منطق الرواية انبثاقا صحيحا ، تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحى ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب تحسب له لا ألاعيب حواة تحسب عليه . أما إن كانت غير منطقية ، فهى (حوادث) بالمعنى الاصطلاحى ، وتكون عجزا من الكاتب وضعفا فى الموهبة القصصية تجعله يعتمد على المصادفات فى تطوير بنائه الروائى وفى تصعيد ذروة قصته . وعندئذ يكون كاتبا ضعيفا يكتب رواية رديئة ، سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكلوجية أو اجتماعية ، وإن كان اللونان الأخيران أصعب من أن يفكر كاتب فى اقتحام ميدانهما إلا إذا كان قادرا ناضج الملكات والأدوات .

وكثير من الأعمال الروائية التى أجمع النقاد على رفعتها وسموها تعتمد على أحداث لو جردت من ترابطها العلّى ، أو أخرجت من الإطار المنطقى العام للرواية نفسها ، فلن تزيد عن مجموعة من الحوادث الشاذة غير العادية ، والتطورات غير المعقولة ، والمفاجآت التى تتفوق على مفاجآت الحواة ؛ فالحب الذى نشأ بين كاترين وهيثكليف فى « **مرتفعات ويذرنج** » حب لا يحدث عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيثكليف تعد سلوكا شاذا ليس له ما يبرره إلا منطق الرواية نفسها . وإقدام جورج على قتل لينى فى « **رجال وفئران** » **لشتاينبك** عمل لا يقبله العقل إذا أغفلت الدوافع التى بسطها المؤلف خلال الرواية كلها . ولا أعتقد أن أمهر الحواة يستطيع أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة وحذقا من الحكم الذى أصدرته بورشيا فى « **تاجر البندقية** » بأن يقتطع شيلوك رطلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يريق نقطة دم لم ينص عليها العقد بينهما .

ولو شئنا أن نتتبع هذا الضرب من الأفعال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة فى كل الأعمال الأدبية ذات المستوى المجمع عن رفعته لما أعيانا الأمر ، بل لكان عثورنا على رواية تخلو منه هو المعيى . ولكن الروائيين قدموه إلينا فى إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) مفككة . فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب وملكته ، وليس بطابع لون روائى دون لون .

* * *

(ب) يعقد « روكو فومنتو » مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع فيقول :

« **إن كاتب الرواية ذات الحبكة المعقدة** Plot - Complication story **هو راوى حكاية فى المقام الأول . وعنده يكون للخط الروائى (الأحداث التى تتحقق الحبكة من خلالها) مكان الصدارة على أى شئ آخر . وعلى العكس من قصة الشخصية** The Character Story **، فإن قصة الحبكة المعقدة تعنى بأن تخبرنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث) . وعلى العكس من قصة الجو** The Atmospheric Story **، فإنها تعنى بأن تبنى التشويق والإثارة عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للتوتر ، ومن خلال عدد من الذروات الثانوية ، أكثر مما تفعل من خلال المزج الفنى الماهر لعناصر المشهد Setting مع الحالات النفسية والمزاجية . وهى أيضا ، على العكس من قصة الفكرة مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر مما هى مصممة على استكشاف فكرة متحدية أو إبراز حقيقة كونية .** »[١٤]

بتحليل هذه المقارنة نجدها مبنية على فكرة التناسب فى النقطة الأولى ، وعلى فكرة الإبدال فى النقطتين الأخريين ؛ فقصة الشخصية تعطى لإبراز (لماذا حدث) نسبة أكبر من تلك التى تعطيها قصة الحبكة المعقدة ، التى تهتم بإبراز الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإبراز (لماذا حدث هذا الحدث) ؛ فإذا طغت عناية الكاتب بإبراز الحدث على عنايته بالدوافع الشخصية والسيكلوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، اختلت النسبة بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوقية والابتذال . وهذا صحيح بغير شك . وهناك كثير من الروايات لا تحوى صفحاتها غير حوادث (لا أحداث) متوالية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب فى حشد أكبر عدد من الحوادث الغريبة التى يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه . غير أن لنا على هذا المأخذ ملاحظات :

١ ـ إنه ليس مقصورا على الرواية البوليسية ؛ فكثير من الروايات الجنسية الرخيصة لا تجد فيها غير هذا الحشد من الحوادث والمواقف التى لا دافع وراءها غير الرغبة فى الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

الجنس مجال خصب للدوافع الشخصية والسيكلوجية والاجتماعية .

٢ ـ إذا صح أن تغليب عنصر (ماذا حدث) على (لماذا حدث) يهبط بالرواية إلى الرخص والابتذال ، فإن العكس صحيح أيضا ؛ لأن تغليب عنصر (لماذا حدث) على (ماذا حدث) يفكك عرى الرواية ويخرجها من مجال الرواية كلية إلى مجال آخر كالدراسات النفسية أو الاجتماعية .

٣ ـ لابد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ؛ أى أن الرواية الجيدة ينبغى أن تعنى بتقديم (ماذا حدث) بنفس القدر الذى تعنى به بتقديم (لماذا حدث ما حدث) ؛ تتساوى فى هذا الرواية البوليسية والعاطفية والنفسية والسياسية .. إلخ .

٤ ـ لم يغفل كتاب الرواية البوليسية هذا التناسب ؛ فكثير من رواياتهم تحققه بدرجة أو بأخرى . ويقيّم المهتمون بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا ألفريد هتشكوك ، أبرز المختصين فى تقديم هذا اللون فى السينما ، يكتب فى مقدمة بعض مختاراته المنشورة «إن أفضل القصص البوليسية التى تكتب اليوم وأكثرها بقاء ، هى تلك التى تركز على (لماذا) بدرجة متساوية على الأقل مع تركيزها على (من فعل) و(كيف فعل) . »[١٥]

٥ ـ قد يتحقق أحيانا هذا التناسب بدرجة عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المستويين ؛ فما فيها من أحداث مثيرة يجعلها رائجة بين قراء الرواية الرخيصة المبتذلة ، وما فيها من تحليل للدوافع الشخصية والنفسية والاجتماعية يضعها فى أعلى مستويات الرواية الرفيعة . والمثل الواضح لهذا المستوى النادر هو رواية **لورنس** المشهورة (**غراميات لادى تشاترلى**) التى يعدها النقد إحدى آيات الأدب الإنجليزى المعاصر ، وتصدر لها طبعات نظيفة جيدة التغليف ، وفى نفس الوقت تطبع طبعات خشنة مغلفة بورق أبيض ، لتباع سرا لهواة القصص الجنسية الممنوعة . ومن الطريف أننى رأيت النسخة السرية فى بدروم إحدى المكتبات ، بينما كانت النسخة النظيفة معروضة فى واجهة نفس المكتبة .

أما فكرة الإبدال التى يبنى عليها **روكو فومنتو** مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتتمثل فى أن الأحداث المثيرة والذروات الثانوية تحل فى الرواية البوليسية محل المزج الفنى بين عناصر المشهد والحالة النفسية فى الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تتمثل أيضا فى إحلال الكشف عن الأحداث فيها محل الكشف عن الأفكار المتحدية والرائدة فى الرواية الأدبية . والحق أن هذا التقسيم إلى أبيض وأسود أمر لا تؤيده الشواهد . فكثير من الروايات المجمع على أنها رفيعة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة لخلق جو من الرعب والتوتر ، ومسرحيات **شيكسبير** بصفة خاصة حافلة بمناظر الدم والأشباح التى لم يقصد من ورائها إلا التأثير فى مشاهدى مسرحه . ولا يعنينا هنا أنه كان يفعل هذا استجابة لروح العصر ، ومنافسة للفرق الأخرى فى اجتذاب الجماهير ، إنما يعنينا أن وجود هذه المناظر لم يسقط برواياته إلى حضيض الابتذال والسوقية . كذلك فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة لحقيقة كونية ليست سمة شائعة فى الروايات ذات المستوى الرفيع ؛ فليست كل رواية أثارت حربا أهلية كرواية «**كوخ العم توم**» فيما يروون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحمى الأطفال ، مثل رواية «**أوليفرتويست**» ؛ إنما هى قلة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزعم أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكارا متحدية أو أبرزت حقائق كونية ، ولكن مما يلفت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة اللص الشريف الذى يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء ، وبين وضوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال فى بدفئة قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتيح لدارس أن يبحث هذه الملاحظة فلست أشك فى أنه سيعثر على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أرسين لوبين أو سنكلر وبين شيوع الفلسفات الاشتراكية فى أوروبا .

* * *

(ج) ينتقل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع فى كل من اللونين فيقول : «**وفى مجال الصراع** Conflict **فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحبكة المعقدة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، فى حين تعتمد القصة الرفيعة على الصراع الأكثر تأثيرا فى النفس ، والأشد تعقيدا ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه .** »[١٦]

ووضع القضية على هذه الصورة فيه تبسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أى إنسان ، بل إنسانا معينا هو عدوه أو نقيضه ، والعداء والتناقض لا ينشآن من فراغ ، بل هما نتيجة لموقف معين اختلفت وجهة نظر أحد الطرفين إليه عن وجهة نظر الآخر اختلافا لا أمل معه فى التقاء أو حتى فى تقارب ، بحيث لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنه صراع بين فكرتين متناقضتين ، اتخذت كل منهما من أحد الطرفين ممثلا لها . فالصراع فى حقيقة الأمر ليس صراعا بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، بقدر ما هو صراع بين فكرتين تجسمت إحداهما فى إنسان ، وتجسمت الثانية فى إنسان آخر ، أو فى ظاهرة كونية ، أو تجسمت فى الإنسان نفسه فتقاسمت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون الفيصل هو من يصارع من ؟ بل هو فيم يتصارعان . وجلال الصراع فى مسرحية **أوديب**، لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآلهة ، وإنما يرجع إلى فكرة جليلة هى من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكا ، وكونه يصارع آلهة فأمر ثانوى فى تقييم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما حققه المسرح بعد أن تخلص من تأثير الخطأ الذى وقع فيه أرسطو عندما قرر أن التراجيديا ـ كى تكون جليلة ـ ينبغى أن يكون أبطالها ملوكا أو آلهة وأنصاف آلهة ، فقد استطاع **إبسن** أن يقدم صراعا جليلا فى بيت **الدمية** بين زوجين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعا يدور حول نفس الفكرة الجليلة فى أوديب : من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الزوجين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلا ، أو حول علاقة حب جديدة بين أحدهما وطرف ثالث .

فإذا ما تقرر أن الفيصل هو فى قيمة الفكرة التى يدور حولها الصراع حق لنا أن نطرح تساؤلين :

١ ـ ما جدوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كونية ، أو إنسان ونفسه ؟ إن الأجدى فى رأيى هو النظر إلى التلاؤم بين طبيعة الفكرة المتصارع حولها ، وبين من تجسمت المواقف المتناقضة فيهم ليقوموا بالصراع . وقيمة « **هاملت** » ليست فى أن الصراع يدور فى نفس هاملت ، وإنما فى أن نفس هاملت هى الأكثر ملاءمة ليدور فيها هذا الصراع . ولننظر إلى المسرحية فى بساطتها التى كتبها بها **شيكسبير** ، بعيدا عن عشرات التأويلات والتخريجات التى اكتشفها النقد فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متناقضتين لا سبيل أمامها إلى التقارب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل غدرا ، وعاطفة الحب لأم هى التى قتلت الأب أو أسهمت فى قتله ؛ فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أو بينه وبين ظاهرة كونية . ولهذا أدار **شيكسبير** الصراع فى نفس هاملت وحده لضرورة فنية ؛ ومن هنا اكتسبت هذه الروعة وهذا الجلال الذى جعلها أثرا فنيا خالدا . ولو كان الأمر ـ كما يقول **روكو فومنتو** ، وكما يقول كثير من النقاد ـ أن سمو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بغض النظر عن ملاءمة هذا لموضوع الصراع ، فما كان أسهل على **شكسبير** ـ وعلى أى روائى أو مسرحى آخر ـ أن يدير الصراع فى مسرحياته بين البطل ونفسه حتى يكتب لها الخلود .

لقد كتبت قصة **هاملت** قبل **شكسبير** عدة مرات ؛ كتبت بوصفها جزءا من تاريخ الدانمارك ؛ وكتبت قصة ، وكتبت مسرحية شعرية معاصرة لشكسبير[١٧] ولو رجعنا إلى هذه الكتابات لو جدنا أنها جميعا تدير الصراع فى نفس **هاملت** بدرجة أو بأخرى ؛ فلماذا لم تنل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شيكسبير من التقدير والخلود ، مادام الفيصل هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه سمة الأدب الرفيع ؟ لا شك فى أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقرية **شكسبير** نفسه ؛ فقد مكنته هذه العبقرية من أن يحقق لطرفى الصراع ـ عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم ـ قدرا متكافئا من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والاهتزاز والتناقض فى السلوك والفورات العاطفية ؛ تلك السمات الهاملتية التى دخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل **شكسبير** .

٢ ـ ومادام الأمر فى حقيقته صراعا بين أفكار تجسدت فى شخصيات ، فلنا أن نتساءل عن طبيعة الصراع فى الرواية البوليسية . ولنتخذ لونا واحدا من ألوانها لنبحث هذه النقطة من خلاله ، وليكن أبعد هذه الألوان عن مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن الصراع فيها مباشر بين المحقق والمجرم ، فهما العدوان اللذان لا يمكن أن يتقاربا . بيد أن من الواضح أيضا أن العداوة بينهما ليست عداوة شخصية ، وغالبا ما يكون لقاؤهما فى الرواية هو اللقاء الأول فى حياتهما ؛ فليس ثمة مجال إذن لافتراض أدنى شبهة لعداوة شخصية بينهما ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تقف فى مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ؛ فالمجرم شخص يخرق القانون ، والمحقق رجل يحمى القانون ، ومن ثم كان الصراع حتميا بينهما ؛ فهو إذن فى النهاية صراع بين فكرتين تجسدت كل منهما فى شخص . وهنا يحق لنا أن نتساءل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تتجسد الفكرتان المتناقضتان فى شخص واحد فتتقاسما سلوكه ، كما هو الشأن فى **هاملت** ؟ ممكن بغير شك ولكنه غير طبيعى ، أى أنه ليس أكثر صور التجسد ملاءمة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . ورواية « **دكتور جيكل ومستر هايد** » مثل واضح على هذا ؛ فقد لجأ **ستيفنسون** إلى اختراع خيالى يطفو به جانب الشخصية الذى يخرق القانون فتسيطر على الجانب الآخر منها الذى يحترم القانون . وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر فى أكثر من رواية . ولا شك فى أن ازدواج الشخصية قد عولج فى كثير من الروايات بعد **ستيفنسون** وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تعنى بالتحليل النفسى فى المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية فى صرامة هذا التحليل النفسى ؛ وهذا يضعها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . أما الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تتجسد واحدة منها فى شخص محقق يقف مع القانون ، وتتجسد الثانية فى مجرم ضد القانون . وكان **ستيفنسون** يريد أن يكتب رواية بوليسية عن رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تقيد حريته فى خرق القانون . وكان دكتور جيكل فى المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مترددا خائفا ، فجاء اختراعه الخيالى ليتخفى فى شخصية جديدة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والمحترمة . ولكن **ستيفنسون** أعاد كتابة الرواية بالصورة التى نشرت بها . ويعلق سيرجراهام بلفور ـ الذى أطلع على المخطوطة الأولى ـ على هذا التعديل قائلا : « كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصقلاً وأخف حدة فى التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل فى الأولى شريرا إلى الأعماق ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة للتخفى . ثم كتب ستيفنسون نصا جديدا ، مدركا أنه قد أخطأ فى المعالجة ؛ فقدم شخصية أعمق تأثيرا ، لأنها إنسانية فى أعماقها . »[١٨]

وهناك رواية ثانية عالجت الجريمة بإدارة الصراع بين فكرتين فى نفس البطل ، وهى رواية « **الجريمة والعقاب** » **لديستويفسكى** ؛ ولكن الفكرتين ـ أو جناحى الفكرة الواحدة ـ كانتا تقتضيان هذا فنيا ؛ فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال : هل مقتل عجوز بخيل لإنقاذ مستقبل شاب مثقف طموح يعد جريمة ؟ ومع أن فى الرواية محققا ، ومع أنه يسعى طوال الرواية ليوقع براسكولينكوف ، إلا أن الصراع الحقيقى يدور فى نفس راسكولينكوف ، التى هى أنسب الميادين وأكثرها ملاءمة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول **فومنتو** إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية رخيصة مبتذلة ، فإن فى رواية « **العجوز والبحر** » لهيمنجواى أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأى الأخير فى هذا الموضوع . والحق أن التفريق الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إنما هو تفريق يسقط من حسابه عند التقييم طبيعة الصراع نفسه ، وأى الأنواع الثلاثة هو أليق به ، وأقدر على إبرازه ، وإتاحة الفرصة أمام الكاتب ليصعده إلى الذروة المبتغاة ؛ كما أنه يغفل

فى الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ؛ إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته ، لا حسب لون الرواية التى يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية .

* * *

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحبكة والذروة فيقول : «**القصة البوليسية تعتمد على الحبكة الشديدة وتنتهى إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، فى حين تعتمد القصة ذات المستوى الرفيع على حبكة أقل تعقيدا ، وذروتها من الخفاء والنعومة بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو الغافل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة .**»(١٩)

وهنا نرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مرتبطة بالضرورة ؛ فشدة إتقان الحبكة ووضوح ذروتها لا يعنى سهولة إدراكها بالضرورة ، فربما كان إتقان الحبكة يقتضى القارئ جهدا كبيرا فى تتبع خيوطها ، وتركيزا شديدا فى ملاحظة العلاقات وتطورها ، حتى ينتهى إلى إدراك الذروة بوضوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلمسه القارئ فى بعض روايات **أجاثا كريستى** بنفس القدر الذى يلمسه فى بعض روايات **توماس هاردى** . وأعرف مثقفين على قدر رفيع جدا من الثقافة يعجبهم فى **توماس هاردى** أنه وصافة ؛ ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، وللنباتات خصوصا ، فى رواياته قد استغرق كل انتباههم أو جله فلم يتنبهوا إلى إتقانه الشديد للحبكة الروائية . فالقول بأن إتقان الحبكة من سمات الرواية الرخيصة ، وأن تراخيها أو غموضها وتشوشها ، من سمات الرواية الرفيعة ، قول لا تؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتعميم الحكم . ولعل المسرح بحكم طبيعته أقدر على نقض هذا الرأى ؛ فمن ذا الذى يزعم أن حبكة (**أوديب ملكا**) أو (**تاجر البندقية**) أو (**عطيل**) حبكة غير متقنة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى **مسرح العبث** يقدم لنا فى بعض نماذجه حبكة متقنة وذروة واضحة . ولعل مسرحية «**قاتل بلا أجر**» **ليونسكو** مثل واضح على ما نقول ؛ فهى لا تقل فى إتقان حبكتها وسيرها قدما نحو ذروتها عن مسرحية «**المصيدة**» **لأجاثا كريستى** . أما إلغاء الحبكة إلغاء مقصودا فى بعض نماذج **مسرح العبث والرواية الجديدة** فشىء آخر ؛ ثم إنه موجة فنية قصاراها أن تضيف إلى روائع الأدب التقليدى نماذج جديدة ، ولكنها لن تلغى أبدا وجوده أو تقلل من قيمته بنجاحها فى الخروج على تقاليد الحبكة المتقنة .

ويمضى **روكو فومنتو** فى تسجيل ما يأخذه النقد على الرواية البوليسية فيتحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ؛ ولو شئنا أن نناقش كل ما أورده فى دراسته عنهما لخرجت بنا المناقشة عن الحيز المقدر لهذا المقال . ولكننا نجمل الأمر فى أن كل هذه المآخذ ـ مثل سابقتها بالنسبة للبناء والصراع والحبكة ـ إنما مرجعها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر ردىء ، لابين نوع روائى ونوع آخر . فالعيب ليس فى أن الرواية بوليسية ، بل العيب فى أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة إلى الروايات غير البوليسية .

لعلنا استطعنا ـ فيما أوردنا من تتبع لجذور الرواية البوليسية ، ومن فحص لموقف النقد الأدبى منها ـ أن نثبت أنها رواية مثل الأنواع الروائية الأخرى التى يعترف بها النقاد . غير أن هذا لا يكفى لتبرير رواجها بين القراء ، ولا لتفسير إقبال كبار الأدباء على الاستعانة بمنهجها فى بعض روائعهم ، ولا للمطالبة بإعطائها ما هى أهل له من اهتمام النقاد والدارسين ؛ فلا بد من أن تكون لها مميزات تبذ فيها غيرها من الأنواع الروائية الأخرى ، حتى تكون جديرة بهذا الرواج وبما نطالبه لها من اهتمام .

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر فى الألوان الأخرى . والإثارة ـ إن كانت متقنة وفى موضعها الصحيح ـ تعد ميزة ، لاعيبا كما يتصور بعض النقاد ؛ فأقصى ما يطمح إليه الكاتب أن يستولى على اهتمام قارئه ويسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التى يشاء . والتى من أجلها كتب ما كتب . ولا يحقق له هذا مثل الإثارة التى تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كتابا فى الفلسفة أو التاريخ أو المجتمع ، يقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويتحمل فى سبيله ما يلقى من عنت ، وإنما هى لون من القراءة الحرة ـ شئنا أم أبينا ـ تجتذب القارئ إليها ، لميزة فيها لا لهدف خاص به هو ؛ وإذا لم تتوافر هذه الميزة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكمل بضع صفحات منها . وهذا ما يتحاشاه الكاتب الذى يريد أن يصل إلى عقل قارئه وإلى نفسه . ومن هنا فإنه يسعى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يحمل القارئ على متابعته إلى النهاية . وسوف نقصر حديثنا هنا على الإثارة فى لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هى تحريك الشىء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة . والشىء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وغالبا ما يكونان عند بدء القراءة فى حالة سكون ، وحياد بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأقل . ومع بداية القراءة ، أى الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ الإثارة ، أى تحويل المشاعر والعقل من حالة سكون ، أى جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أى مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج فى التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ؛ وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيئات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حالة البخار ذى القوة الرهيبة ، التى تدفع أضخم الآلات . وهذا التشبيه توضيحى ؛ فما يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث ـ أو ما ينبغى أن يحدث ـ عند بدء قراءة الرواية ؛ وكل ما فى الأمر أن الإثارة تحل محل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التى تحدث فى مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان ، إثارة فى عقل القارئ ومشاعره ، وهى ما عرفناها بأنها تحريكه بعد سكون ، ثم إثارة فى الرواية نفسها ، وهى التحريك المفاجئ بعد حركة ذات عجلة منتظمة ، وهذا التعريف هو الذى يضع أيدينا على سر البناء القصصى فى

الرواية البوليسية . فلابد أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بعجلة منتظمة ، وتستمر فى هذه الحركة صفحات تكفى لأن تنتقل سرعتها الرتيبة إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرجه من سكونه أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة مماثلة ، ثم تتحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تسارع يزداد بعجلة غير منتظمة ، لايتحكم فيها ويوجهها إلا موهبة الكاتب وخبرته . وقد عبر **ألفريد هتشكوك** عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحا وإن كانت غير دقيقة : «تتميز رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأنها تلح على تقديم الحياة المألوفة ، وتقدم أحداثا غير مألوفة ــ السرقة ، إحراق المبانى عمدا ، القتل ، ... الخ ــ فى لغة عادية طبيعية منطقية . » ويزيد فكرته وضوحا بقوله : «إن الجريمة فى هذا النوع من الرواية البوليسية كالحجر الذى يلقى به فى بحيرة هادئة ، أو كالخيط ذى اللون الشاذ فى نسيج لا لون له ؛ والمحقق هو إخصائى التشخيص ، وعمله هو أن يدرس التموجات الحادثة على سطح البحيرة ليعثر على الحجر الذى أثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخيط الشاذ من النسيج المتناسق . »[٢٠].

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هى الحياة العادية الخالية من المثيرات . وقد يكون هذا صحيحا فى بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى . ولكن النوعين يتفقان فى أنهما يقدمان حياة تسير فترة زمنية ما بسرعة منتظمة ، سواء كانت حياة ربة بيت تقضى يومها فى رعاية زهور حديقتها ، أو حياة رجل شرير معقد يقضى يومه مخططا لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بضع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذى يغير من حركتها . لابد أن تستمر البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى فيها بالحجر . وبعد هذا تتحرك الأحداث بتسارع لا يحكمه إلا موهبة الكاتب وخبرته كما قلنا ، ولكن مهما تباينت المواهب وتفاوتت الخبرات ، فهناك دائما نسيج يكاد يكون ثابتا فى بناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وقد اخترت قصة قصيرة من قصص «**شرلوك هولمز**» لنحاول من خلالها أن نضع أيدينا على هذا النسيج الثابت فى البناء .

القصة عنوانها «**الرجل ذو الشفة الملتوية**»[٢١] ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ؛ فهى من تراث الرواية البوليسية الذى نسج على منواله فيما بعد ، وهى من لون رواية اللغز التى تتفق مع رواية التحقيق فى البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزا غامضا لا مجرما معينا .

واللغز الذى تقدمه القصة هو اختفاء زوج محترم فى ظروف تتساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مرجح ظاهر لأحدها ؛ فليس للزوج أعداء يبغون قتله ، فضلا عن أن جثته لم يعثر عليها ؛ وهو مستريح اقتصاديا وعائليا ، إلى درجة لا تجعل هروبه أمراً مقبولا ؛ ولم تتلق زوجته رسالة بطلب فدية ترجح اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللغز ، ونجح فى حله كما هو متوقع .

وقبل أن نتابع المؤلف «**كونان دويل**» فى طريقة بناء روايته لنرى كيف حقق القدر المطلوب من الإثارة ، علينا أن نلاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية تتم خارج الرواية على أساس تخطيط يتم ، ولو بصورة مبدئية ، قبل البدء فى الكتابة ، وهو بذلك مختلف عن القالب Form الذى يتشكل فى أثناء الكتابة جملة فجملة ، وفقرة ففقرة ، وفصلا ففصلا ، ولا يمكن وضع تخطيط مسبق له أو التنبؤ به ، حيث إن الشخصيات والمواقف هى التى تشكله ؛ وذلك على العكس من البناء الميكانيكى structure الذى يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسى له . ومن هنا يكون من الممكن أن تستخلص قواعد عامة للبناء الروائى تصلح للتطبيق على أى رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إتقان عمله . وهذا هو المبرر للجهد الذى نطالب النقد ببذله لدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف ألوانها ، بعد أن ثبت أن بناءها هو أفضل أنواع البناء من حيث القدرة على الإثارة والوصول إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها الوجهة التى يريدها الكاتب .

يبدأ **كونان دويل** روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنتظمة ، أو ذات الأحداث التى تجرى فى نطاقها المألوف والمنطق كما وصفها **ألفريد هتشكوك** . ولكنه لا يتخذ من حياة الزوج ــ واسمه نيفل سانت كلير ــ مهادا لخلق الحركة المنتظمة ، بل يتخذ من حياة دكتور واطسون ، مساعد **شرلوك هولمز** ، مهادا لهذه الحركة ، فيقدمه جالسا فى إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزله عندما يدق جرس الباب ، فيتوقعان أن القادم مريض فى حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة طبية ، ولكن الزائر الليلى كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت فى حاجة فعلا إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ؛ فزوجها ــ مستر هويتنى ــ غائب عن بيته منذ ثلاث ليال ، وهى تعرف أنه قضى هذه الليالى فى وكر لتدخين الأفيون ، وتطلب من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى وكر الأفيون فى «سواندام لين» ويعثر على هويتنى ويعيده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة فى الظاهر ، ولكنها ليست كذلك ، إذا أمعنا فيها النظر ، فالقصة أولا قصة **لشرلوك هولمز** ، تروى من خلالها قصة نيفل سانت كلير . وبهذا يكون لها بطلان يتقاسمان اهتمام القارئ ؛ بطل ثابت فى كل السلسلة الروائية هو **شرلوك هولمز** ومساعده واطسون ، وبطل خاص بكل رواية فى السلسلة ، وهو نيفل سانت كلير فى هذه الرواية .

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أى من البطلين ، وفى كثير من الروايات يختار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يدخل عليها البطل الثابت فى مرحلة لا حقة ، ولكن **كونان دويل** اختار فى هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو بصديقه الذى يمثله ، وكان موفقا فى هذا الاختيار لعدة أسباب ؛ فهو ــ من ناحية ــ قد أبعد الأذهان عن التنبؤ بموضوع القصة فى مرحلة مبكرة قد تضعف كمية الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد هيأ الأذهان لجو القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ؛ وقد حقق هذا عن طريق مستر هويتنى مدمن الأفيون ؛ فهو أيضا زوج محترم مختف عن زوجته التى تبحث عنه ، أى أنه صورة مخففة من نيفل سانت كلير الذى تعرض القصة موضوع اختفائه . وقد كان الكاتب ذكيا ومتمكنا من فنه فقدم الصورة بحيث لا تطغى على الأصل ، فمع أن هويتنى زوج مختف مثل

سانت كلير ، إلا أن المكان الذى اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدخين الأفيون ؛ وسبب الاختفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف فى تدخين الأفيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ؛ والعثور عليه وإعادته إلى الزوجة القلقة قد تما فى سهولة ويسر ، فلم يتكلف واطسون سوى استئجار عربة والذهاب إلى الوكروضع هويتنى فى العربة وإعادته إلى بيته . ليس هناك لغز إذن فى قصة اختفاء هويتنى ؛ والقارئ يشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد للموضوع .

وشيء آخر حققه الكاتب بهذه البداية البعيدة فى الظاهر عن الموضوع الأصلى ، فقد استغله لتقديم وصف كامل ودقيق لشارع سواندام لين ولوكر الأفيون الذى تطل نوافذه الخلفية على أحد أرصفة النهر فى شرقى لندن . وسنعرف فيما بعد أن أحداث اختفاء نيفل سانت كلير قد دارت فى هذا الشارع وفى هذا الوكر ، وأن رصيف النهر يلعب دورا مهما فى لغز اختفائه . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضرورى لفهم الحدث الأصلى فى أثناء وقوع هذا الحدث لعرقلت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصابت القصة بقدر كبير من الإملال وبطء الإيقاع ، أغناه عنهما وضعه هذه التفاصيل فى هذا الجزء قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية فى التحرك .

وشيء ثالث حققته هذه البداية ؛ فقد استغل عن طريقها دخول شرلوك هولمز فى الأحداث بطريقة حققت قدرا كبيرا من الإثارة ، وفى مرحلة كان شبح الإملال فيها قد لاح فى الأفق ، فمن الطبيعى ــ وقد ساق الكاتب اختفاء هويتنى والعثور على صورة حكاية خالية من الصراع ــ أن يبدأ القارئ فى الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات ــ من أربع وعشرين صفحة هى كل القصة ــ دون أن يحس بالصراع ، ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها . ولكن هذه الصفحات الأربع كانت ضرورية ــ كما ذكرنا ــ لوصف مسرح الأحداث القادمة ، ولتهيئة الجو النفسى والعقلى لوقوعها ؛ فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تغلب الكاتب على الإملال بإظهار شرلوك هولمز على المسرح بطريقة مثيرة ؛ فبعد أن عثر واطسون بهويتنى وأقنعه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الباب بين صفين من مدخنى الأفيون ، شعر فى أثناء سيره بلكزة خفيفة فى كتفه ، وسمع صوتا يهمس له « بعد أن تمر بى التفت إلى الخلف وانظر إلىّ . » وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ؛ فهو صوت شرلوك هولمز ، وعندما التفت إليه رآه جالسا يدخن الأفيون بين مجموعة من المدمنين وقد تنكر فى ثياب رثة وهيئة زرية .

وهكذا بدأت الأحداث الأصيلة فى التدافع إلى مسرحها ؛ فقد وضع واطسون هويتنى فى العربة وأعطى العنوان للحوذى وطلب منه أن يذهب به إلى هناك ، ثم وقف فى الظلام ينتظر شرلوك هولمز الذى خرج إليه وسار معه يحكى له السر فى وجوده المريب والمثير فى وكر الأفيون . وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير الغامض ، أى اللغز الذى تدور عليه القصة والذى يشتغل شرلوك هولمز بحله . وفى هذا الجزء من القصة تتجلى قدرة الكاتب وموهبته الخاصة فى البناء البوليسى فقد كان عليه أن يقدم للقارئ هيكل اللغز متضمنا كل التفصيلات التى يكمن فيها الحل ، وعليه أن يفعل هذا دون أن يضفى أهمية ، ولو ضئيلة ، على أى من هذه التفصيلات توحى للقارئ بأن فيها حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوثر أن أترجمه ترجمة حرفية . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون :

« منذ سنوات ــ فى مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد ــ جاء إلى ضاحية (لى) سيد مهذب يسمى نيفل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديقتها تخطيطا منسقا جميلا ، وعاش معيشة مرفهة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفى سنة ١٨٨٧ تزوج ابنة أحد أصحاب مصانع الجعة المحلية وأنجب منها غلامين . ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن فى الصباح ليعود فى المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذى يستقله من شارع كانون . ومستر سانت كلير ، الذى يبلغ الآن السابعة والثلاثين ، رجل معتدل المزاج ، وزوج طيب ، وأب شديد الحنان ، وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . ويحسن أن أضيف إلى هذه البيانات أن ديونه التى استطعنا أن نتأكد منها تبلغ ٨٨ جنيهاً وعشر شلنات ، بينما رصيده فى البنك يبلغ ٢٢٠ جنيها ، فليس هناك مبرر للقول بأن هناك متاعب مالية تثقل عليه . »

هذا الوصف الاستاتيكى لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن الشخصية ؛ وهى حقائق منتقاة بعناية شديدة ، لا لترسم صورة دقيقة له فحسب كما يتبادر إلى الذهن عند القراءة الأولى ، بل لتخفى بينها حقيقة أساسية فى حل لغز اختفائه ، وهى أنه رجل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلفت النظر إلى أهميتها ، إذ ربط بينها وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته منها فى موعد ثابت ؛ وهو لكى يزيدها خفاء ذكر موعد قطار العودة واسم محطة الركوب فى تفصيل يوهم بأن الأهمية لها ، وأنهما سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل ، وفى نفس الوقت دس هذه الحقيقة الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل اللغز . وهو بهذا يطبق قاعدة فى بناء قصة اللغز وقصة التحقيق ، وهى أن كل الحقائق التى تؤدى إلى حل اللغز ينبغى أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا ، وذلك لسببين : أولهما أن تقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق فى التفكير ، فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأول فى هذا اللون من القصص . وثانى السببين هو ألا يحس القارئ بخيبة الأمل أو بأنه خدع عندما يقرأ حل اللغز فى آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حقيقة كانت مجهولة لديه ، فهذا يقضى تماما على معنى اللغز وعلى متعة التحدى التى يحسها القارئ ويطلبها من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكاتب الردىء الذى لا يتقن فنه .

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغى أن توضع أمام القارئ فى أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كونان دويل فى هذه القصة كما سنرى فيما بعد ؛ فهذه قصة قصيرة وليست رواية ، وتركيز الحقائق ووضعها متتالية بهذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالبناء البوليسى ، بل إن الأفضل فى الرواية الطويلة أن توزع الحقائق

على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يعين الكاتب على إخفاء أهمية ما ينبنى عليه حل اللغز منها ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز فى الرواية ؛ فلا مجال لذكر حقائق جديدة فى مرحلة الحل تجنبا للعيب الذى أشرنا إليه .

وتبدأ أحداث القصة الأصلية ـ قصة اختفاء نيفل سانت كلير ـ بعد هذا العرض السريع للحقائق ؛ فقد ذهب كعادته إلى لندن ، وذكر لزوجته قبل خروجه أنه سيحضر معه لعبة المكعبات لابنها الصغير . وبعد خروجه تلقت زوجته برقية من مكتب إحدى شركات الملاحة لتتسلم طردا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطرد ، وغادرت مكتب الشركة فى الساعة الرابعة وخمس وثلاثين دقيقة ، وفى أثناء سيرها بحثا عن عربة مرت فى شارع «سواندام لين» فسمعت صوت زوجها يهتف باسمها من نافذة فى الطابق الثانى فوق وكر الأفيون ، ورأته فى النافذة يلوح لها بيديه فى فزع شديد ، ثم اختفى من النافذة ، كأن يدا جذبته بقوة وعنف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن ياقة قميصه ورباط عنقه منزوعتان من حول رقبته . فاندفعت إلى وكر الأفيون لتنجد زوجها الذى أحست بأنه فى خطر ، ولكن صاحب الوكر كان فى أسفل السلم فمنعها فى غلظة من الصعود إلى الطابق الثانى . فخرجت تطلب النجدة التى جاءتها فى صورة دورية من رجال الشرطة يقودها أحد المفتشين . واقتحم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى الطابق الثانى ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثرا للزوج ، وإنما وجدوا متسولا أعرج هو الذى يسكن هذه الغرفة . وأنكر المتسول أنه رأى الزوج ، وأيده صاحب الوكر فى إنكاره ، واتهم كلاهما الزوجة بأنها إما مجنونة وإما أنها كانت تحلم فى أثناء سيرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالها ، لولا أن الزوجة رأت صندوق لعبة المكعبات التى وعد زوجها بأن يشتريها لابنها الصغير عند عودته ، فقلب هذا الاكتشاف الموقف ؛ إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد .

يطبق الكاتب فى هذا الجزء قاعدة الإثارة التى أشرنا إليها آنفا ؛ فالأحداث كانت تسير بحركة منتظمة العجلة ، أو بطريقة مألوفة كما يقول هيتشكوك : الزوج يذهب إلى لندن كعادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن فى مهمة عادية ، ثم تسير فى الشارع باحثة عن عربة تركبها مثل أى سيدة فى مكانها ، وفجأة تختل عجلة السرعة المنتظمة ، أو يلقى بالحجر فى البحيرة الهادئة فيضطرب سطحها ، فتتدافع الأحداث غير المتوقعة منذ سماع زوجها يهتف باسمها فى فزع حتى اكتشاف اللعبة التى وعد بشرائها لابنها .

وقد ذكر الكاتب فى أثناء سرده لهذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التى ستقوم بدور مهم فى حل اللغز، وإن كان القارئ لن يلتفت إلى أهميتها وسط هذه الأحداث المثيرة ؛ فأمامنا جريمة قتل شاهدتها الوحيدة هى الزوجة ، وهى لم تر الجريمة فى أثناء وقوعها ، بل قبل وقوعها بلحظات ، وما رأته دليل لامراء فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، فصيحة الزوج الفزعة ، وتلويحه لها بذراعيه مستنجدا ، وجذبه إلى داخل الحجرة عنوة ، كل هذا يؤدى بالضرورة إلى أن اعتداء عنيفا قد وقع على الزوج . فإذا أضيف إليه أنه كان بلا ياقة ولا رباط عنق ، وأنه اختفى عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، تأكد أنه راح ضحية جريمة . وقد اتجه التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سيتجه أيضا هذه الوجهة ، غير منتبه إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة . وهنا يقدم الكاتب ، تطبيقا لقاعدة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهى المزج المتعمد بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ؛ فهتاف الزوج باسم الزوجة واقعة ، ولكن الفزع فى صوته وجهة نظر ؛ والتلويح بالذراعين واقعة ، ولكن كونه يفعل هذا مستنجدا هو وجهة نظر ؛ وابتعاده عن النافذة بسرعة واقعة ، ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو رجالا يجذبونه بعنف إلى الداخل هو وجهة نظر ؛ فقد تكون الصيحة دهشة لا فزعا ، وقد يكون التلويح بالذراعين يأسا لا طلبا للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة فرارا لا خضوعا لقوة تجذبه . وهنا يكمن سر اللعبة كما يقولون فى رواية اللغز ورواية التحقيق ؛ فأين الحقيقة وأين الوهم فى هذه الوقائع ؟ ينبغى أن يكون المزج بين الحقيقة والوهم تاما ومتقنا فى الرواية الجيدة البناء ؛ ويتم هذا عن طريق سلسلة من الوقائع التى تؤكد أن الوهم حقيقة ، وتبعد الذهن تماما فى هذه المرحلة عن الشك فى صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل ينبغى أن تؤكد هذه الوقائع أن ما ترويه الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق . وسوف أقدم ترجمة حرفية لهذه السلسلة من الوقائع المضللة . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات :

«أدى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على المتسول الأعرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، ففحص الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤثثة كحجرة معيشة بسيطة ، وكانت تؤدى إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أرصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحسار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ بالماء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة عريضة ، ومصراعها يفتح بالرفع إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة نقط من الدم على الأرض . وعند تفتيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر نيفل سانت كليز مخبأة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا معطفه . وباستثناء الثياب ولعبة المكعبات لم يكن فى المسكن أى أثر لمستر كلير . كان من الجلى أنه قد ألقى به من النافذة ؛ إذ لامخرج آخر سوى الباب الذى كانت مسز سانت كلير تقف عنده مستنجده بالشرطة . وقد قضت بقع الدماء على أى أمل فى أن يكون قد تمكن من النجاة سباحة ، فضلا عن المد كان فى أقصى ارتفاعه وقعت هذه المأساة . » .

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين فى أنها تحتاج إلى تفسير ؛ ففى حين كانت المجموعة الأولى تصف الزوج وعاداته ، وفى حين كانت المجموعة الثانية ممتزجة بالتفسير الذى قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتى هذه المجموعة الأخيرة تطالب المحقق والقارئ بأن يجدالها تفسيرا ؛ فالثياب المخبأة تؤكد أن الزوج كان فى الحجرة حقا عندما رأته الزوجة ، فأين هو الآن عند التفتيش ؟ الجواب

الطبيعي هو أنه خرج من المسكن . فمن أين خرج والزوجة كانت تقف على باب البيت ؟ لا مخرج له إلا النافذة العريضة التي تطل على مجرى الماء . وكيف خرج ؟ الدماء في الحجرة وعلى النافذة تقول إنه خرج مصابا . ربما كان جريحا . وربما كان مقتولا . كل الأحداث تؤكد ـ كما قال هولمز لصديقه ـ أن نيفل سانت كلير راح ضحية جريمة بشعة . ولم يبق أمام المحقق إلا العثور على الجثة بعد أن ينحسر المد والاهتداء إلى القاتل والقبض عليه .

وإلى هنا يكون تيار الأحداث الأساسية قد اكتمل . ويكون دور القارئ مقصورا على المتابعة إرضاء للفضول فقط ؛ أي أن القصة قدمت له الإجابة الكاملة عن السؤال (ماذا حدث ؟) . وينبغي كما رأينا أن تكون الإجابة عن هذا السؤال واضحة ووافية ؛ لأن هذا الجزء يمثل عناصر اللغز الأساسية . التي تتضمن الحقائق اللازمه لحله . وإن كانت مختلطة بحقائق توضيحية وأخرى تفسيرية وثالثة ليست سوى وجهة نظر شهود الجريمة .

ويبدأ اللغز عند إثارة السؤال (كيف حدث ما حدث ؟) . والرواية الجيدة لا تطرح هذا السؤال مباشرة ، بل تقدم مجموعة جديدة من الأحداث تدفع القارئ إلى أن يثير هذا السؤال بنفسه . وبذلك يتحقق شرط من شروط الرواية الجيدة . وهو اندماج القارئ مع أبطالها وأحداثها . وعندما يطرح القارئ سؤال (كيف ؟) فإن هذا يعني أنه قد حقق الاندماج الشعوري مع شخصية المحقق ؛ أي أنه قد تقمص شخصيته وحل محله في الرواية ، أو توحد فيه فشاركه التفكير والانفعال . وقد توصل **كونان دويل** إلى هذا بأن قدم واقعتين جديدتين تنقضان النتيجة التي أدت إليها الأحداث حتى الآن . فعندما انحسر المد لم تعثر الشرطة على جثة نيفل سانت كلير ، بل عثرت على المعطف المفقود ، ووجدت جيوبه مثقلة بمئات البنسات وأنصاف البنسات المعدنية التي وضعت فيه ليضمن من ألقاه من النافذة أنه سيغوص في الماء ولن يطفو على السطح فتراه الشرطة . ومعنى هذا أن جثة سانت كلير لم تكن تلبس المعطف عندما ألقيت من النافذة ؛ وهذا يؤدي إلى حد فرضين : فإما أنها ألقيت دون المعطف وجرفها المد عند انحساره . فلماذا ألقي المعطف وحده ؟ ولماذا ألقي دون بقية الثياب ؟

أما الحقيقة الثانية التي قلبت الموازين فهي أن القاتل لابد أن يكون أحد اثنين : صاحب الوكر ، أو المتسول . وقد ثبت أن صاحب الوكر كان في أسفل السلم يمنع الزوجة من الصعود بعد أن شاهدت زوجها حيا بثوان قليلة . فهو ليس القاتل إذن . وإن كان من الممكن أن يكون شريكا أو مُعينا للقاتل . أما المتسول فكان جالسا ، عندما اقتحم رجال الشرطة المسكن . في هدوء لا يتوافر لرجل ارتكب جريمة قتل منذ ثوان . ثم إن التحريات أثبتت أنه رجل مسالم وديع لم يسبق أن أقدم على عمل من أعمال العنف أو عمل يخرق القانون ، باستثناء احترافه التسول . كذلك أثبتت التحريات أنه لم تكن هناك على الإطلاق علاقة بينه وبين سانت كلير . وقد قدم تفسيرا مقنعا للدماء على النافذة وعلى الأرض . فقال إن إصبعه قد جرح وهو يرفع مصراع النافذة فتساقطت منه هذه الدماء ، وكان إصبعه مجروحا حقا . أما ثياب سانت كلير التي وجدت في حجرته فقد قال إن وجودها عنده يثير دهشته مثل رجال الشرطة تماما ؛ فهو لا يعرف سانت كلير . ولم يكن أحد في المسكن غيره بعد ظهر هذا اليوم . وأنه لا يعرف كيف جاءت هذه الثياب أو صندوق المكعبات لتوضع في مسكنه . وطبيعي أن الشرطة قبضت على المتسول وأودعته السجن رهن التحقيق . ولكن التهمة لم توجه إليه . لأن الجثة ـ وهي جسم الجريمة ـ لم يعثر عليها بعد .

وهكذا وضع اللغز كاملا أمام القارئ والمحقق معا ، فإذا كان سانت كلير لم يقتل فأين هو ؟ وكيف خرج ـ أو أخرج ـ من البيت دون ثياب ودون أن تراه الزوجة الواقفة عند الباب ؟ إن كان قد خرج من النافذة حيا وسبح في الماء فلماذا ؟ ولماذا لم يعد إلى بيته ؟ ولماذا لم يتصل بزوجته ليطمئنها ؟ وإن كان قد أخرج عنوة وألقي به في الماء فلماذا ؟ وأين هو الآن إن كان لا يزال حيا ؟ أما إن كان قد قتل فمن قاتله ؟ وأين جثته ؟

وكل من الاحتمالين كما ترى يتساوى مع الآخر في إمكانية وقوعه . وكل منهما أيضا يجد في بعض الوقائع الصغيرة ما ينتقضه . وعلى المحقق ـ والقارئ معه ـ أن يعمل فكره ليرجح أحد الاحتمالين ويتابعه فحصا ومناقشة حتى يصل إلى الحقيقة . وقد وضع شرلوك هولمز السؤال في صيغة ترده إلى جذوره الأساسية فقال :

« ماذا كان نيفل سانت كلير يفعل في وكر الأفيون ؟ وماذا حدث له هناك ؟ وأين هو الآن ؟ وما هي العلاقة بين المتسول وبين اختفائه ؟ . »

ونلاحظ هنا أن الكاتب يقدم العون للقارئ على حل اللغز ، ولكنه عون ذكي ، أو خبيث إن شئت ؛ فهو يقدم له مجموعة من الأسئلة على لسان المحقق ، فيها سؤال واحد فقط هو الذي يحل اللغز ، وهو ماذا كان نيفل يفعل في وكر الأفيون ؟ ولكن معرفة الجواب مستحيلة ، إذا اكتفى بالحقائق التي قدمها حتى الآن ؛ فلا شيء فيها يشير إلى وجود علاقة ما بين سانت كلير وبين وكر الأفيون . ويتساوى القارئ والمحقق في هذا ؛ فمن المستحيل أيضا على شرلوك هولمز أن يعرف الجواب من الحقائق السابقة وحدها . وهذا يعني أن حل اللغز يحتاج إلى مزيد من البحث ، وهذا عمل المحقق لا القارئ ، ولكنه يجعل القارئ مشدوداً إلى المحقق ، يتابع كل خطواته ، ويتأمل كل ما يوجه من أسئلة وما يتلقى من إجابات . وهذا الجزء من البناء جوهري عند كثير من الكتاب ، وأحداثه تشغل غالبا أكثر صفحات الرواية ، وتحقق لها أكبر قدر من الإثارة العقلية التي يشارك فيها القارئ بعد أن تقمص شخصية المحقق . ولابد أن يشتمل هذا الجزء على نقطة التحول التي تضئ الطريق أمام المحقق والقارئ إلى حل اللغز ، وإلا فقد هذا الجزء من البناء مبرر وجوده ؛ ولكن نقطة التحول هذه ينبغي أن تقدم بطريقة تلفت نظر المحقق لا القارئ ، وإن كانت تثير دهشته . وهذه قاعدة أخرى من قواعد البناء البوليسي في رواية اللغز أو رواية التحقيق ، وهي أن المحقق لابد أن يسبق القارئ في قوة الملاحظة وفي الربط بين الجزئيات بخطوة ، ولكن لابد أن تكون خطوة واحدة فقط حتى لا تتسع الفجوة بين القارئ والمحقق إلى الدرجة التي تهدد عملية الاندماج التي تمت بينهما . ويتحدد مستوى

الرواية من حيث الجودة أو الرداءة بقدرة الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التى تتوقف عليها المتعة التى يشعر بها القارئ فى أثناء قراءة الرواية . وقد بين **هتشكوك** سر هذه المتعة بقوله : «إن مقياس عبقرية المحقق إنما يوجد فى حساسيته الزائدة نحو الشاذ ، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثا ، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قيلت فى غير موضعها من الحديث ، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع ، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا ينبغى أن توجد ، فتظل هذه الملاحظة مختزنة فى عقله ، حتى تأتى اللحظة التى يعيدها فيها إلى مكانها الطبيعى . وهؤلاء القراء الذين يتابعون المحقق يجب أن يعرفوا كل شىء مثله ، وأن توضع كل التفصيلات تحت أعينهم مثلما هى تحت عينه ، ولكن تنقصهم حساسيته الزائدة نحو ملاحظة الشاذ . وهذه هى اللعبة التى تقدم إلى القارئ.إنه يعرف ـ مثل المحقق ـ كل شىء يمكن أن يرى أو يسمع ، والتحدى لذكائه هو أن يلاحظ مثل المحقق الشىء غير الطبيعى ، وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة المخيبة للآمال .»[٢٢]

ولما كانت قصة الرجل (الرجل ذو الشفة الملتوية) قصة قصيرة لا رواية فلن نجد فيها كثيرا من البحث والتحرى والتفصيلات التى تتوافر فى الرواية الطويلة ، وإنما نجد نقطة التحول مباشرة بعد وصول المحقق وصديقه إلى بيت نيفل سانت كلير ؛ فقد دار هذا الحوار بينه وبين الزوجة :

«هل تعتقد يا مستر هولمز من أعماقك أن نيفل لا يزال حيا ؟ »

«لا ياسيدتى . بصراحة لا أظن أنه حى . »

«أتظن إذن أنه ميت ؟ »

«نعم . »

«مات مقتولا ؟ »

«أنا لا أقطع بهذا . فربما مات مقتولا . »

«وفى أى يوم لقى حتفه . »

«فى يوم الاثنين الذى رأيته فيه بشارع سواندام لين . »

« إذن ، هل آمل فى أن تكون كريما معى فتوضح لى كيف أننى تلقيت منه اليوم هذه الرسالة ؟ »

ولعلك لاحظت كيف هيأ الكاتب عن طريق الحوار الفرصة لتكون نقطة التحول مفاجئة تماما للمحقق والقارئ على السواء . ولعله فعل هذا ليعوض ما أرغمه حجم القصة القصيرة وتكنيكها على حذفه من عوامل الإثارة فى الجزء الخاص بالبحث والتحرى . ولكنه التزم القاعدة التى أشرنا إليها التزاما تاما ؛ فقد قدم نقطة التحول هذه فى إطار مناقشة اللغز وقبل مرحلة الحل ، وبذلك كانت ضوءا ينير الطريق أمام المحقق والقارئ فى وقت واحد ، فلا يفاجأ القارئ فى النهاية بأن الحل كان كامنا فى حقائق لا يعرفها .

ولست فى حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذى يقدم حل اللغز ، فهذا الجزء يعتمد على موهبة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته الفنية أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة فى البناء .

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة السابقة فى مجموعة من القواعد تصلح أن تتخذ أساسا لبناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وهى قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل للرواية سابق على مرحلة الكتابة ، مما يحقق للبناء قدرا من التماسك والصلابة ، ويوفر للرواية قدرا من الإثارة والتشويق . وتتخلص هذه القواعد فيما يلى :

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات تكفى لأن تنتقل إلى القارئ حركة الأحداث المنتظمة .

(ب) تقع الجريمة فجأة بطريقة تغير من السرعة المنتظمة فى المرحلة السابقة ، وتدفع الأحداث إلى قدر من الاضطراب والإثارة .

(ج) تقدم فى أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلطة بوجهة نظر الشهود دون أن يكون هناك ما ينبه القارئ أو المحقق إلى التفريق بين ما هو حقيقى وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للخطأ .

(د) بعد أن يسير المحقق ـ والقارئ معه ، فى الطريق الذى تحدده الوقائع السابقة لحل اللغز ، يقع حادث جديد ، أو يكتشف حادث قديم ، يقلب الموازين ، فيتضح للمحقق ، والقارئ معه ، أن الطريق الذى يتبعانه خطأ ولن يؤدى إلى الحل الصحيح . وهنا تبدأ مرحلة اللغز والبحث والتحرى والمتابعة .

(هـ) لابد من وجود نقطة تحول تضىء الطريق إلى الحل الصحيح . وينبغى أن توضع هذه النقطة فى موضع مناسب لتحقق أكبر قدر من التشويق والإثارة . وينبغى أن يكون هذا الموضع فى مرحلة العرض لا فى مرحلة الكشف .

(و) خلال كل المراحل السابقة ينبغى أن تتضمن الوقائع عناصر لحل لغز الجريمة ، موزعة بطريقة لا تلفت نظر القارئ ، بحيث لايفاجأ فى النهاية بأن الحل كان متضمنا فى حقيقة ظل يجهلها طوال الرواية ، أو فى حادثة طرأت بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود .

(ز) ينبغى أيضا أن يسبق المحقق القارئ خطوة واحدة فقط فى القدرة على الملاحظة وفى الربط بين الجزئيات ، بحيث يبدو الحل للقارئ فى النهاية ممكنا لم يحل بينه وبين اكتشافه إلا نقص بسيط فى ذكائه وقوة ملاحظته .

(ح) ينبغى أن يكون الحل ـ عندما يجئ ـ مبينا على حقائق كانت معروفة للقارئ من قبل . كما ينبغى أن يكون هو التفسير الوحيد الممكن لمجموعة الأحداث التى وقعت جلها ، فلا يغفل تفسير حادثة جزئية ، ولا يحتمل أن يشاركه حل آخر فى هذا التفسير .

وبمتابعة هذه القواعد فى الأعمال الروائية المعترف برفعة مستواها ، نجد أنها متوافرة فى أفضل هذه الأعمال ، وأنها تلعب دورا أساسيا فى جودة الرواية . ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين البناء البوليسى والرواية الجيدة ؛ فإذا تتبعنا الخط الروائى فيها وجدناه تطبيقا متقنا لهذه القواعد ، ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذى أشعر بأنه جاوز الحيز المقدر له.

٥ هوامش

(١) Pulp Story, Slick Story وتعنى الأول القصص المنشورة فى مجلات تطبع على ورق صقيل . وتعنى الثانية القصص التى تطبع طباعة خشنة . وكلتاهما تدل على الابتذال والسوقية .

(٢) روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى . ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفيفر ، وترجمها إلى العربية الدكتور على حافظ . صفحة ٢٥١ (العدد ٦٦ من مجموعة الألف كتاب) .

(٣) عصر الأساطير ، تأليف توماس بلفينش . ترجمة رشدى السيسى صفحة ٣١٤ وما بعدها (العدد ٥٦٤ من الألف كتاب) .

(٤) The Brothers Karamazov, The Introduction by David Magarshack, p. 12.

(٥) «ذكريات فى منزل الموتى» لدستويفسكى ، ترجمة الدكتور سامى الدروبى ، صفحة ٤١ ، ٤٢ (الهيئة العامة للتأليف والنشر)

(٦) The Brothers Karama zov., p. 13.

(٧) «هاملت» ، ترجمة الدكتور عبد القادر القط ـ سلسلة المسرح العالمى . المقدمة صفحة ٧ .

(٨) المرجع السابق صفحة ٨

(٩) المرجع السابق صفحة ٢٠٠

(١٠) R. Fumento, Introduction to the short Story, p. 5.

(١١) أوضح مثل على هذا اللون من الروايات رواية فونتمارا لسيلونى

(١٢) هذه التفرقة بين الحادثة والحدث لتيسير الدراسة فقط ولا وجود لهذين المصطلحين خارج هذا المقال .

(١٣) action ويقصد بها هنا سلسلة الأحداث التى تؤدى إلى التعبير بطريقة دوامية عن عقدة القصة ، وتكشف عن شخصياتها ، وتلقى الضوء على موضوعها . ويقصد بالتعبير بطريقة درامية Dramatization أن تخبرنا القصة بشىء ما لا أن تخبرنا عنه ؛ فشيكسبير فى «عطيل» لا يخبرنا عن الغيرة بل يخبرنا بالغيرة نفسها مجسمة فى أفعال وأقوال .

(١٤) Introduction to the Short Story, p. 5.

(١٥) Alfred Hitchcock Presents, p. 9.

(١٦) Introduction to the Short Story p. 5.

(١٧) «هاملت» ـ ترجمة الدكتور عبد القادر القط (المقدمة)

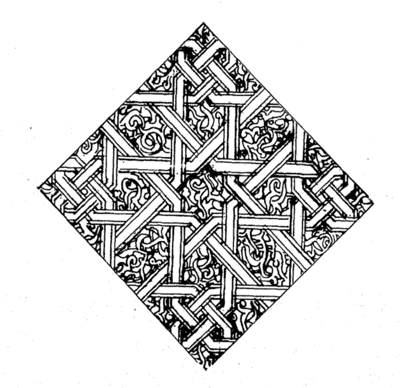
(١٨) Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library), p. 7

(١٩) Introduction, p. 5

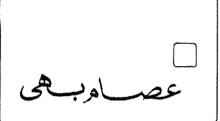
(٢٠) The Pocket Book of Great Detectives, P. 5

(٢١) John Morray, The Adventures of Shertock Holmes, 1924. p. 119.

(٢٢) The Pocket Book of Great Detectives, p. 5.



رواية الخيال العلمى ورؤى المستقبل



«فكل حلم يمكن أن يحوله أولئك الأقوياء قوة كافية بالإرادة إلى خلق إذا كانوا يؤمنون به» .

برنارد شو

«إن علينا ألا نتظاهر بالدهشة مما سيحمله لنا المستقبل .. فسيكون فقط بعضا من الأشياء التى حلم بها الكثيرون . وكتب عنها البعض أيضا ..»

ى . هينجر

عصرنا هو عصر العلم الذى غزا بكشوفه وتطبيقاته آفاقاً ما كان يحلم أكثر العلماء تفاؤلا وخيالا بارتيادها ، كما حقق ـ فى زمن قصير من التاريخ ـ ما لم تحققه البشرية كلها فى تاريخها كله قبل عصر العلم . والعصر يبدأ عمليا بتلك الثورة التى قادها علماء القرن السابع عشر ، بدءاً من جاليليو ونيوتن وغيرهما ؛ فقد قلب جاليليو من خلال منظاره المطور التصورات القديمة عن مكان الأرض من الكون ؛ وكشف نيوتن عن قوانين الحركة والجاذبية .. وهكذا توالت الكشوف العلمية ، وتطبيقاتها العملية ، التى توجت بالرحلات إلى القمر ، وسفن الفضاء المتجهة إلى الكواكب الأخرى ، والثورة الرائعة فى مجال المواصلات والاتصالات بين البشر فى كل بقعة من المعمورة . وكان طبيعيا أن ينجم «أدب الخيال العلمى» ـ فى الحقبة نفسها تقريبا ـ عن هذه الثورة العلمية . وكان الطريف أن عالما ألمانيا هو الذى بدأ بالكتابة فى هذا اللون من النتاج الأدبى ؛ فقد كتب[1] عالم الرياضيات الألمانى المعروف «كبلر» قصة باللاتينية اسمها «الحلم» ، نشرت بعد وفاته فى سنة ١٦٣٤ ، أراد من خلالها أن يبسط كشوفه الخاصة فى علم الفلك ؛ فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح لمدار الكواكب . وكان كتاب كبلر مزيجا من الخيال الأدبى والمعرفة العلمية عن الفضاء ؛ «ولهذا فقد بقى مصدر إلهام لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء»[2] .

ويعد الكاتب الفرنسى جول ڤيرن **Jules Verne** والكاتب الإنجليزى ويلز **H. G. Wells** الرائدين الحقيقيين لرواية **الخيال العلمى Science Fiction** ؛ فقد كان لغزارة إنتاجها وحيويته ، واحتفاظها بعنصر السخرية ، فضلا عن خياليهما المبدعين ، دخل كبير فى تلك الشعبية التى ماتزال كتاباتهما تحتفظ بها إلى اليوم . وعلى أية حال فقد أصبحت رواية الخيال العلمى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ، وما تزال ، واحدة من أكثر ألوان الأدب شعبية ، لا ينافسها فى مكانتها إلا الرواية البوليسية .

ورواية الخيال العلمى تنطلق من حقيقة علمية ثابتة أو متخيلة لتكشف عن جانب مجهول من الكون ، أو لتصف حياة البشر فى المستقبل القريب أو البعيد . فقد تكون الرواية هنا رداء محببا ترتديه

الحقيقة العلمية . ويكون الكشف عن هذه الحقيقة هو الهدف ؛ وهذا جانب ضئيل من إنتاج الرواية العلمية .

أما الجانب الأكبر من هذا النتاج ، الذي يعشقه الناس ، فينقسم إلى قسمين : الأول منهما يدور حول مغامرات الإنسان فى العوالم المجهولة ، وبخاصة غزو سكان الأرض للكواكب الأخرى ، أو غزو سكان هذه الكواكب للأرض ، أو مجرد السياحة بين الكواكب . والقسم الثانى يدور حول بناء **عالم مثالى Utopia** ، أو عوالم **مضادة للمثالية (أو مرفوضة) Anti Utopia** .

وقد بدأ أدب رحلات الفضاء ـ كما أشرت ـ فى القرن السابع عشر ، وما يزال يكتب فيه إلى اليوم . فقد كتب[3] بعد **كبلر** الكاتب الإنجليزى ولم جودوين وجون ويلكنز وسيرانو دى برجراك وجول ڤيرن وويلز وغيرهم كثيرون .

ولقد كان الهدف ، فى البداية ، هو محاولة استكشاف العالم الغريب العجيب ، على أساس من مكتشفات العلم فى عصرهم . وبالرغم مَن أن أحداً لم يكن يستطيع أن يجزم ـ فى ذلك العصر ـ بأن على القمر حياة ، فإن هؤلاء الكتاب راحوا يتخيلون شكل سكان القمر والحضارة التى بنوها ، ويصورون رد فعل الإنسان الأرضى إزاء هذه الحضارة القمرية . وهى صور تعكس ، وبخاصة عند **ويلز** ، مثلا ـ مخاوفهم مما يمكن أن تصير إليه حضارة أهل الأرض أنفسهم . فويلز « **يقدم لنا صورة مبكرة لما يقدمه هكسلى فيما بعد فى عالمه من عمليات الخلق والتشكيل فى الزجاجات ، وما يتبعها من خلو الحياة من القيم الحقيقية ، على نحو يدفع ببنى البشر إلى إدمان المخدرات أو الانتحار. فهذه إذن صورة ساخرة للتخصص المتطرف من ناحية ، ولما يمكن أن يؤدى إليه العلم إن ضل الطريق من ناحية أخرى** »[4] .

هؤلاء الكتاب لم يكونوا ينفصلون ـ فى خيالهم أو أهدافهم ـ عن الكوكب الذى يعيشون عليه ـ الأرض . فجماعة ڤيرن ، التى يجذبها نجم مذنب لتدور فى فلكه مدة ثم يتركها فتعود ـ تعترف بقيمة اعتماد الإنسان على صلاحية عالمه له ؛ فى حين يقول **كافور Cavor** بطل ويلز **إنه لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان**[5] (ويبدو أنها مقولة أثبتت صحتها حتى الآن !) . هذا فى حين تحول السفر فى الفضاء فى مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، ويتصور أبطال القصص العلمى أن فى تقيدهم بكوكب واحد نوعا من السجن والنفى ، وأن الجاذبية الأرضية صارت عبئا يحاول الإنسان التخلص منه . ولكن الخطر الأكبر على الإنسان الذى يريد الانطلاق إنما يأتى من هذه القوة المضادة التى تعتمل فى داخله وتعوقه عن اتخاذ الخطوة الحاسمة ؛ إنها قوة الخوف من اللانهائية التى لا تقل عن الرغبة فى الحرية والتخلص من القيود[6] .

ويبدو أن المأزق نفسه ، الذى يصوره أدب الفضاء ـ إذا صحت التسمية ـ كان قائما على نحو آخر فى أدب « **المدن الفاضلة** » . فقد كانت المدن الفاضلة ـ منذ كتب **توماس مور** « **يوتوبيا** » ، **وتوماسو كامبا نيلا** « **مدينة الشمس** » ، **وفرانسيس بيكون** « **أطلانطس الجديدة** » ـ صورة لأحلام البشر فى دولة ناجحة ، وبشر سعداء ، يتمتعون بصحة جيدة ، ويعرفون كل شئ ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من الثقافة .. وهكذا[7] .

هذا الحلم تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمى ؛ فقد جعلتهم متابعتهم لتطورات العلم ، وإدمانهم التفكير فى آثاره الممكنة على الحياة الإنسانية ، وملاحظتهم أن التقدم المادى يفوق نموه وتطوره بمراحل نمو الوعى بالقيم الدينية والروحية والإنسانية ، وأن العلم وتطبيقاته يتجهان إلى خدمة أهداف التفوق الجنسى أو السياسى بتسخير كل الإمكانات العلمية لتطوير وسائل الفتك بالبشر ، أو إحاطتهم بالرعب القاتل ـ جعلهم هذا كله يرسمون صورة مخيفة لحياة البشر فى المستقبل القريب أو البعيد .

فصمويل بتلر Samuel Butler يهاجم فى « **إيرهون** » **Erewhon** (١٨٧٢) القيم المعاصرة له ؛ وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها ، وأنه إذا تسنى للآلة أن تسيطر وتتحكم فإنها ستتحدى وتهدم الحضارة الإنسانية[8] . ولقد كان **بتلر** يكتب ـ فيما يبدو ـ وفى ذهنه مجتمعه المعاصر أكثر من عالم المستقبل . ولقد رأينا كيف انتقد **ويلز** فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوخيمة لانحراف العلم عن سبيله السوى فى خدمة البشر ؛ وهى الفكرة التى سبق أن طرحها فى « **آلة الزمن** » **Time Machine** (١٨٩٥) ، حيث ينتقل بطلها إلى مستقبل مخيف لتطور مرتد[9] . وفى رواية : **(١٩٨٤) لجورج أورويل George Orwill** يحذر الكاتب من نظم الحكم الشمولية ، التى لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضا على فكر الأفراد بل على أمورهم العاطفية ، ويحول النظام وينستون سميث فى النهاية من حالة التمرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرضا التام عن النظام .[10]

وهذه الشمولية الآلية هى نفسها موضوع « **عالم جديد شجاع** » **Brave New World** (١٩٣٢) **لألدوس هكسلى A. Huxley** ؛ فالآلات الرهيبة تتحكم فى كل شئ فى الحياة من تخليق الأطفال وتشكيلهم فى الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تجهيزه) إلى وظيفته (التى سبق تحديدها كذلك) فى المجتمع .

ولا حاجة بنا إلى الاستطراد أكثر من هذا ؛ فمن الواضح أن الأمثلة السابقة تجسد ـ مرة أخرى ـ ذلك المأزق الحرج الذى وقع فيه الإنسان . فالتقدم العلمى المطرد فى سرعة مذهلة يعد الإنسان بعالم من السعادة (المادية) المذهلة ، ولكنها سعادة كسعادة الخنازير التى يتم إطعامها إطعاما جيداً ؛ على حد تعبير **كولن ولسون**[11] ، فى حين أن الإنسان إذا خير بين هذه السعادة وبين الحرية والشعور بالذات والقيم الإنسانية ، لاختار الأخيرة ؛ « فالحاجة الكامنة فى اللاشعور الإنسانى إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة »[12] . ولهذا فليس غريبا أن يهرب الإنسان أو يحاول الهرب أو التمرد على هذه المدن (**المضادة للمثالية**) والحياة فيها مثل أبطال **هكسلى وأورويل وزامياتين**[13] **وكلارك**[14] ؛ لأن الإنسان لم يقنع فى يوم من الأيام « **بسعادة الخنازير** » !

وهكذا استطاعت رواية الخيال العلمى ، منذ البداية ، أن تكون تعبيراً عن موقف الإنسان من العلم فى تطوره المذهل فى العصر الحديث ؛ فعبرت أولا عن روح المغامرة والجرأة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتاد أفقها الإنسان ، ثم توقفت عند تردده بين الرغبة المطلقة فى التحرر والانطلاق وبين خوفه الغريزى من الضياع فى اللانهائية ، ثم توقفت أيضا توقفاً طويلاً وعميقاً هذه المرة ، عند المأزق الإنسانى بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة ، وبين استلابه للحرية الفردية والذاتية الشخصية وخلخلته للقيم الإنسانية والروحية ؛ ويا له من مأزق !

* * *

ورواية الخيال العلمى تعتمد اعتماداً يكاد يكون كليا على الخيال المبنى على بعض الكشوف العلمية . وهى لا تعترف ، بالطبع ، بأن نتائجها خيالية (وهى ليست كذلك حقا) لأن النبوءة هدف محورى من أهدافها . ولا يمكن حصر النبوءات الصادقة التى أشار إليها كتاب الخيال العلمى ، بدءا من الهبوط على سطح القمر ، وانتهاء – إن كانت لنبوءاتهم نهاية – بغياب القيم فى المجتمعات الصناعية الكبرى والمتقدمة علميا .

ورواية الخيال العلمى رواية أفكار أكثر منها رواية حبكة جيدة أو شخصيات مدروسة . فهى تهدف – بداية – إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد (وهى فى هذا تنتسب إلى التراث الشعبى والخرافى أكثر من انتسابها إلى تراث الأدب الجاد) لتنتقل به خلال هذه الإثارة إلى تصوراتها عن العوالم الغريبة التى تدير أحداثها فيها ، أو لتصل برسالتها إلى عمق الكيان العقلى والروحى للقارئ . فهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى «**تطهير**» الناس – كما يقول **أرسطو** – بل إلى تحرير الخيال البشرى ، لا بإثارة الشفقة والرعب – بتعبير أرسطو أيضا ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب[١٥] . وقد يكون هذا حكما صائبا بطبيعة الحال ، شريطة أن نعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية تستطيع أن تقف فى وجه المخاطر التى تنبه إليها الكثرة من الأعمال الجادة والجيدة من روايات الخيال العلمى . فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا يكتبون ليتسلوا هم أنفسهم ، أو لمجرد أن يسلوا قراءهم ، وإلا لكانوا كاللاعبين بالنار !

ولأنها رواية أفكار فى المقام الأول ، فإن بناءها الفنى يشوبه كثير من الضعف ؛ فحبكات معظمها «**ذات طابع صبيانى ساذج**»[١٦] ، ومشكلة الانتقال – مثلا – فى الزمان أو المكان ، وهى المشكلة الأولى التى تواجه كل كتاب الخيال العلمى ، نجد فيها تصورات غاية فى الغرابة ، والسذاجة فى الوقت ذاته . فإذا كان **كبلر** ينتقل على جناح الحلم (وهو أكثر الحلول معقولية) ، **فجول فيرن** ينقل جماعته إلى القمر داخل قوقعة تطلق من مدفع هائل ! **وويلز** الذى بذل كل ما فى وسعه من معرفة فى سبيل تصميم مركبة تتخلص من الجاذبية الأرضية فى «**الرجال الأول على القمر**» هو نفسه الذى ينقل بطله فى الزمان «**بآلة الزمان**» .. وهكذا . فليس مهما كيف ينتقل هؤلاء فى الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انتقالهم ؛ ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما يشاهدون ؟

والطبيعة البشرية فى رواية الخيال العلمى مبسطة تبسيطا شديدا[١٧] . فالشخصيات غير مدروسة ولا ناضجة[١٨] ؛ وهى ترسم رسماً تخطيطياً sketchy [١٩] ، لأنها لا تقصد لما فيها من طاقة على الصراع ، لكن لمجرد قدرتها على حمل رسالة يرغب الكاتب فى بثها للقارئ. وكذلك الشأن فى الأحداث ؛ ففيها الكثير من التفكك ، والاختراع ، والانفلات من أسر المألوف والمعقول . ويلوح أن إحدى عثرات مؤلفى القصص العلمى هى أنهم يميلون إلى إنهاء القصص بأمور مثيرة لخلق انطباعات ناجحة عنها ، أو ميلهم إلى بث الرعب فى قلوب القراء .[٢٠] وأسوأ وأفظع ميول القصص العلمية ميلها إلى اللغة العلمية والغرابة من أجل الغرابة وحدها ، حيث يحصن الكتاب قصصهم بدروع من المصطلحات العلمية والفنية التى تصيبها بالصعوبة فضلا عن التشابه والتكرار .[٢١]

لكل هذا فليس غريبا ألا يرضى هذا النوع من الكتابة الذوق المثقف ، وأن يبدو تافها فى نظر من يتذوقون الأدب الرفيع ، بل إن النقاد والدارسين قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى طبقات الخيال ، أو هو الهراء الذى لا طائل وراءه .[٢٢] وهذا موقف ظالم ولاشك ، لا لأن هذه الكتابة ترضى جانبا كبيرا من القراء فى الدول المتقدمة ، التى أصبح العلم يشكل جانبا كبيرا من حياة الأفراد العاديين اليومية فيها ، وأصبحت المخاوف التى يعبر عنها هى مخاوف البشر العاديين ، بل لأننا ينبغى أن نعاملها – بداية – بمنطقها الخاص ، ونقبل منها بناء فنيا معقولاً تبلغ من خلاله رسالتها على نحو بالغ الخطورة والعمق ، سواء أكانت هذه الرسالة تقف فى جانب العلم ، أو فى جانب التحذير من مخاطره ؛ لأن الرسالتين – فى الواقع – لاتناقض بينهما ، بل بينهما – بالأحرى – تكامل وتساند لا يمكن إغفاله . ويكفيها أنها استطاعت – حتى الآن – أن تعبر عن المشاعر المتناقضة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما اقترفته أيديها أيضا ، تعبيراً فيه الكثير من الصدق والعمق ، وأنها فتحت آفاقا جديدة للخيال البشرى ، يجدد فيها قواه ، ويعيد النظر إلى قضية المصير البشرى من وجهة جديدة .

* * *

وكتابنا – حين يتجهون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائى – لن يجدوا فى الأدب العربى إلا هذه المثيرات الأولية للخيال (التى أثرت بالرغم من هذا فى أوربا وفى نتاجها الروائى تأثيرا واسعا لا ينكر) ، والتى نجد فى عمل مثل «حى بن يقظان» لابن طفيل أو حكايات السندباد و«ألف ليلة ..» بعامة ، أمثلة واضحة لها . أما رواية الخيال العلمى بمعناها العصرى ، التى كانت نتاج عصر العلم الحديث – كما بينت – فلم يكتب منها فى الأدب العربى الحديث إلا نماذج محدودة جداً ، تكاد تعد على الأصابع[٢٣] . لهذا فإنه يتجه بالضرورة إلى التراث الغربى فى هذا اللون الفنى ، محاولا إرساء دعائم فى أدبنا .[٢٤]

والكاتب العربى الذى يكرس قلمه لرواية الخيال العلمى ، إذا ما كان صادقا مع نفسه ، ومع ظروف المجتمع الذى يعيش فيه فى هذه الفترة من تاريخه ، فإنه سيواجه قضية العلم من منظور يختلف على نحو ما عن منظور الكاتب الغربى. فالغربيون ، وقد حققوا فى الواقع قدراً كبيرا من التقدم المذهل الذى كانوا يحلمون به ، والذى ظهرت آثاره فى مجتمعاتهم حقا ، قد يحق لهم أن يعبروا عن وجهات نظر ارتدادية ويائسة

تجاه المتقدم العلمي . أما نحن ، فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من المأزق التاريخي الذى وقعنا فيه ، أو الذى وجدنا أنفسنا فيه ؛ وبدون اللجوء إلى العلم فى هذه الأزمة ، فلا أمل لنا فى أن نمثل مكانا ما فى عالم اليوم المندفع فى عنف لتجاوز نفسه وإنجازاته . ولا ينبغى أن يكون لما حدث فى الغرب من خلخلة فى القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلبى على انحيازنا التام إلى جانب العلم ؛ فمجتمعاتنا أكثر تماسكا روحيا وإنسانيا ؛ كما أن التخطيط الواعى (وهو منتج علمى خالص) للإفادة من منجزات العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما حدث فى الغرب فى الاعتبار ، يمكن أن يجنبنا الآثار السلبية للإفادة الواسعة غير المحدودة من العلم والتكنولوجيا . فلا يجوز ــ إذن ــ أن نطلق نذر الخطر ونحن ساكنون فى أماكننا ، بل الأوفق أن ننحاز ــ بلا حدود ــ إلى الجانب الإيجابى فى العلم ، وأن نحاول التخفيف من آثاره السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشارك بإيجابية صحيحة فى صنع عالم المستقبل .

* * *

وقضية «المستقبل» هى القضية التى تسيطر على رواية نهاد شريف «قاهر الزمن» التى يجسد موقف كل شخصية فيها لا أزمته هو الشخصية فحسب ، بل أيضا أزمتنا الروحية جميعا بإزاء العلم ، الذى سيؤدى بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللانهائية ، التى تقشعر أبداننا فرقا كلما فكرنا فيها ! دون أن نذكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء الحرية .

تدور الرواية حول عالم مصرى يحاول قهر الزمان بإخراج الإنسان من مجال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحوث يجريها هذا العالم ، حيث ينجح فى تبريد الإنسان تبريدا كاملا ، فيتوقف بهذا تأثير الزمن عليه ، ويصبح فى حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالزمن بإيقاف مؤثرات التبريد .

والدكتور حليم صبرون ــ وهذا هو اسم العالم المصرى ــ يهدف من وراء هذا لا إلى انتظار عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة فى صنعه أيضا . إنه يتوقع أن تندلع الحرب العالمية الثالثة فى أى وقت حتى نهايات القرن العشرين . وهذه الحرب ستكون الضربة القاضية للجنس البشرى كله «التى ستدمر أكثر من ثلاثة أرباع ما يحتويه عالمنا السابح فى مداره ضمن المجموعة الشمسية العتيدة .. من أنفس ومدنيات .. » . ولابد من (حفظ) طليعة من الجنس البشرى ، تجدد حياة الجنس البشرى على الأرض ، وتعيد إلى الحياة وجهها الحقيقى عن طريق العلم . لهذا يختار الدكتور حليم مجموعة منتقاة من العلماء المتخصصين فى فروع مختلفة من المعرفة ، معه ومع ربيبته ومساعديه وصحفى ، تُروى الرواية من وجهة نظره ، ليكونوا هذه الطليعة .

وأحلام الدكتور حليم صبرون لا تقف عند حد (الوصول) إلى المستقبل فى سلام ، لكنها تتسع لتصل إلى المستقبل وتشكيله إيجابيا . فالدكتور يطلق على المستقبل اسم (عصر حليم) ؛ لأن التبريد ــ الذى ينجح فى استخدامه مع البشر ــ سيكون عاملا إيجابيا فى خدمة إنسان المستقبل . فالتبريد ــ فى رأى الدكتور ــ سيكون الملجأ الحصين للبشر من الحروب والمجاعات والأوبئة والأمراض المستعصية ومن عصر الجليد المتوقع حدوثه فى المستقبل . والتبريد سيحدث ثورة فى التعليم ــ وسائله ونتائجه ــ وفى كتابة التاريخ ، وفى عمر الإنسان الفرد ، بل أيضا فى الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بالحياة ومسراتها . وأيضا فإن التبريد سوف يحدث ثورة فى مجال تشكيل العلاقات بين البشر فى أخص خصوصياتها ، كالعلاقة بين الأب والأم وأبنائهما ، وبين الأخوة ، وبين الزوج وزوجاته ــ اللائى سيتعددن بالضرورة فى انتقاله عبر الزمن على متن التبريد : «**الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب فى أجهزة التبريد ، ومن هنا ستهبط حرارة تعلق الأم بوليدها .. والرجل .. أى رجل سيمكنه السباحة عبر الكون وعبر الزمن فيتزوج عشرات الزوجات (؟!) ومن هنا سيكون تعلق الزوج بزوجته عارضا ثانويا .. والإخوة قد يفترقون كل فى عصر مغاير لعصر أخيه فلا تعود حينئذ لكلمة الأخوة معنى لديهم .. نفس الأسرة الواحدة ستتفكك وينتشر أفرادها لا عبر مسافات ولكن عبر أزمنة بعيدة مترامية ..** » (**ص ١٣٤**) .

وهو عصر يرى الدكتور حليم أهله وقد تحرروا نهائيا من سجن الأطماع والخوف والاستغلال .. ويراه كامل بهنسى ــ الصحفى ــ «**عصر الراحة والرفاهية .. والمتعة .. والأمان .. حيث لاذل ولا حروب إلى الأبد ..** »

وتكتمل صورة العصر ــ المستقبل بالقاهرة المتسعة ومبانيها الزجاجية الشفافة الشاهقة تحت سحابة صناعية فى لون البنفسج تقيها عواصف الجو وتقلباته ، وتحولها إلى عاصمة كونية ؛ وسيادة اللغة العربية وانتشارها على ألسنة البشر كافة ؛ وسيادة البشر على الكواكب الأخرى ؛ والتغير الثورى فى وسائل المواصلات داخل البلاد ، وفيما بينها ، ومع الكواكب الأخرى . وكل هذا ينعكس بدوره على بشر المستقبل ، طوال القامة ، والأكثر نحافة ورشاقة وشبابا وجمالا ومرونة عضلات وذكاء . لقد انتشرت أجهزة التبريد فى كل مكان فحفظت الشباب وزادت الحيوية وأطالت الأعمار .

هذه هى الصورة التى يتصورها الكاتب للمستقبل من خلال أحلام الدكتور حليم وكامل بهنسى . وهى صورة المدينة ــ الحلم ، والبشر ــ الحلم ، التى يتحمس لها كامل حماسة تنسيه عمله ومستقبله ــ بالمفهوم الضيق للبشر الذين لا يحلمون بالمستقبل البعيد ! ــ وينسيه مصيره أيضا . ولكن نقطة واحدة تؤرقه فى هذا العالم ــ الحلم ، هى هذه الصورة القاسية التى يتوقعها الدكتور حليم «**للعاطفة المقدسة .. زهرة كل عصر .. وكل وجود ..** » ــ للحب ، بمعناه الواسع الشامل ، الذى يبدأ من الأسرة ويصل إلى البشر والكون جميعا : «**لقد كانت نقطة شاذة حقا تلك التى اعترضتنى فقلبت موازين عقلى ، وأخذت أردد فى أعماق «لأى هدف نعيش كل هذه الأعوام الطوال المتخمة بالنعم .. لماذا نقطع كل ذلك الشوط من أعمارنا ، الذى لا تبدو له نهاية .. إذن .. إذا كان الواحد منا سيمضيه فى صحراء التيه وحده .. بمفرده .. دون رفيق سوى ظله هو ..**

ولقد هالنى الخاطر القاتم ، وصدمنى ..
أى عالم براق هذا الذى ظننته ، وكيف سيكون متقدما وهو يباعد بين الآباء والأبناء .. بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة ورجلها .. والفرد وأسرته .. والصديق وصديقه .. كل يذهب فى زمن مغاير عن زمن الآخرين ، كل يسبح فى عالم بعيد ومختلف عن عالم أقاربه ورفاقه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه ، فنفسه وحدها هى التى ستلازمه .... وحينئذ ، سوف يكون القانون المطلق الذى يسود هو الأنانية . فأى مجتمع هذا الذى يزدهر فى ظل الأنانية وحب الذات ؟ .. وأى رباط بديل سيجمع أفراده ؟ .. »
(ص ١٣٨ - ١٣٩)

هذه الوقفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تقف حجر عثرة فى سبيل الحماسة الشديدة التى يبديها لأبحاث الدكتور حليم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساسيته تجاه العلاقات البشرية فى المستقبل نابعة من أنه كان - فى تلك المدة - مرتبطا بعلاقة عاطفية مع «زين» ربيبة الدكتور حليم ، كما أن حرمانه من أبويه وفى فترة باكرة من حياته ذو تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات .

فنستطيع إذن أن نقول إن قلق كامل على إطار العلاقات الإنسانية فى المستقبل لا يحول اليوتوبيا - إذا صح أن تسمى هذه الشذرات عن حياة المستقبل باليوتوبيا - إلى (يوتوبيا مضادة) فى الرواية . لكن الذى يعوق استسلامه للمستقبل استسلاما كاملا هو إطار العلاقات الحاضرة فى (فيلا) الدكتور حليم ، كما سنرى .

وبناء اليوتوبيا - إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك - فى هذه الرواية ينطلق من خيال علمى صحيح ؛ فالتبريد أصبح اليوم علما ، انطلق فى البداية من ملاحظة فترات البيات الشتوى الذى تمارسه بعض أنواع الحيوان ، التى تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوى لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد فى بعض العمليات الدقيقة بالقلب أو المخ ، وتتم فى درجات حرارة منخفضة Hypothermia [٢٥] . وهناك «علم يعرف باسم «**علم التبريد الشديد Cryogenic**» ، **وله استخدامات وتطبيقات كثيرة فى مجال العلوم الكيميائية والفيزيائية والبيولوجية .. فنحن - مثلا - نستطيع أن نحتفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تطول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تدمر جزئياتها الأساسية تدميرا ...**» [٢٦]

أكثر من هذا فإن فى أمريكا جمعية شعارها «**جمد الجسد وانتظر .. ثم اخرج مرة أخرى إلى الحياة**» ، أسست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالى أربعة عشر جسداً أمريكيا محفوظا فى كبسولات تحت درجة حرارة منخفضة جدا .. [٢٧] ولا أحد يدرى - بالطبع - حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدرى أحد أيضا ما يمكن أن يطرأ على هذا العلم من حركة وتطور وكشوف . ولكن السؤال الذى يطرحه الموضوع كله سيكون - ولاشك - حول قدرة الإنسان المجمد - إذا ما نجح فى الوصول إلى المستقبل - على استيعاب عصر آخر والتفاعل معه ، وأيضا قبول المجتمع له ورضاه عنه . والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائدة مؤكدة ، وأنها فى صالح البشرية ومستقبلها ؛ لأن نجاح التبريد يعنى الوقاية من الأوبئة والأمراض المستعصية والحروب وغدر العصر الجليدى القادم (الذى يبدو كأن بشائره قد لاحت فى الشمال !) ، كما أنه سيؤثر على العملية التعيلمية التى يمكن أن تتم للتلاميذ وهم فى حالة تبريد لا تصل إلى درجة الصفر المطلق بمخاطبة العقل الباطن بوساطة ذبذبات أو موجات لاسلكية معقدة ... وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة المتفائلة بدءاً ، فمادام الكاتب يبدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة ، فإن كل ما يترتب عليها يحتمل أيضا أن نصل إليه فى المستقبل . المهم أن يضع العلم فى اعتباره الأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التى تنشأ عن مثل هذا الوضع الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلا ، ومايزال !

و «الزمن» الذى يتصدر الرواية - منذ العنوان - يشارك فى بناء الرواية ، وفى التكوين النفسى لشخصياتها ، كما يدفع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضى - والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ . فالرواية تبدأ بتقرير يقدّم به باحث تاريخى سنة ٢٣٠١ الرواية - أو المذكرات والأوراق التى عثر عليها : «.. **مجموعة من الأوراق القديمة البالية - وكان بعضها على هيئة مذكرات أو يوميات شخصية - والباقى عبارة عن قصاصات متناثرة - وقد وجدت المجموعة كلها فى حالة يرثى لها وقد التهمت النيران أجزاء كبيرة من أولها ومن آخرها ..**» (ص ٧) . وقد تم العثور على هذه الأوراق فى منطقة (حفائر) المرصد المصرى (القديم) فى حلوان . ومن سياق الرواية - فيما بعد - نعرف أن هذه الأوراق هى المذكرات الشخصية للصحفى كامل بهنسى ، والمذكرات التى كان يدونها - أو يمليها - الدكتور حليم صبرون عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخى أن يحقق ويحذف ويضيف حتى يخرج لنا بهذه القصة .

إن البداية من المستقبل - بوصفه حقيقة - توحى إلى القارئ وتقوده إلى العالم الذى سيدخل إليه ويتعامل معه ؛ عالم الحلم بالمستقبل والعمل له ، كما أنها تعطى لهذه الأحلام والأفكار ما تستحقه من الاهتمام والجدية ؛ فربما تكون هذه الأحلام والأفكار - بحق - أسسا راسخة للمستقبل المنشود .

والرواية تعود بحوادثها - كما أشرت - إلى الماضى ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تنأى بالقارئ - فيما يبدو - عن الحدود الضيقة للزمان الحاضر . **ورواية الخيال العلمى - كما هو معروف - رواية تخرج دائما من حدود الزمان الحاضر ، وأيضا من حدود المكان - الهنا . غير أن**

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ؛ فلماذا يلجأ كاتبنا إلى الماضى ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التى نستطيع أن نتعرف عليها بسهولة ، والتى تضفى على الرواية كلها مسحة من الواقعية ـ بمعنى من معانيها ـ بحيث لا نشعر فى الرواية بذلك الجو الغريب العجيب فى روايات الخيال العلمى التى تعتمد فى أحداثها ـ كما ذكرت ـ على الهروب من الزمان والمكان .

لهذا أيضا لم يهرب الكاتب من المكان ، لكن هرب فقط من المجتمع إلى حد كبير . إن القسم الأول من الرواية تدور أحداثه فى مرصد مدينة حلوان وفى أحد بيوتها ؛ ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسى فى (فيلا) نائمة فى حضن الجبل خلف المرصد بعيداً عن العيون ، تتحول ـ بالنسبة إلى الصحفى الذى يروى الأحداث ـ إلى سجن لا يستطيع منه فكاكا ، ماديا أو معنويا ، إلى النهاية .

ومما يزيد الشعور بألفة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يحاول فرض أى شخصية أو حادثة تبلغ غرابتها حد الشذوذ ، أو تبلغ حد أن تكون تكوينا خياليا ـ بمنطق الخيال العلمى الذى يبلغ حد رسم ملامح جسدية ونفسية جديدة للبشر أو لجنس جديد منهم . إن التكوين الجسدى والنفسى مألوف ومسوّغ لكل شخصية من شخصيات الرواية . فالوصف الجسدى للدكتور حليم ـ مثلا ـ قد يبدو غير مألوف ، وبخاصة ملامح وجهه ورأسه : «**والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شعرة واحدة نامية ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب ، اللهم سوى خط رفيع من الزغب الأشيب امتد خلفا فيما بين أذنيه ..** » . وقد يبدو هذا الوصف غير مألوف (لكنه ليس مستحيلا على أية حال) ، لهذا يتبعه الكاتب مباشرة بقوله : «**كما بدت هناك آثار حروق طفيفة حول عينه اليسرى وجزء من جبهته وأذنه بامتداداها . على أن الصلعة .. وآثار الحروق .. لم تكن لتخفى وسامة الرجل وتناسق قامته ...** » وأيضا ليقول الدكتور حليم نفسه إن هذا كله كان نتيجة لانفجار كمية من الغازات خلال تجربة كان يجريها بمعمله منذ عشرين عاما ، وأن تأثير الانفجار كان قويا على بصيلات الشعر ، فلم ينبت الشعر فى رأسه ووجهه أبدا .

وهكذا نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا المنحى فى الرواية . كل تصرف محسوب ، وكل ملمح لشخصية خلفه ماضٍ يفسره أو أمل فى المستقبل يجذبه إليه ، كما سنرى وشيكا .

وعلى المستوى نفسه ، لانجد الكاتب يقصد قصداً إلى رسم معالم (اليوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانتقال إليه ، عبر الزمان . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن نصحبه إلى عالم (صنع المستقبل) ؛ إلى عالم المعامل العلمية والتجارب ؛ إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يحلمون بالمستقبل ثم يحاولون ـ عمليا ـ أن يقودوا البشرية إليه ؛ إلى العقبات التى تقف فى سبيلهم ، والقيم التى تحكمهم ، والقضايا التى يطرحونها ، مباشرة أو التى تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهتم بالهدف قدر اهتمامه بالطريق الذى يوصل إليه ، والعقبات المنثورة عليه ، والتضحيات التى تبذل فى سبيل اجتيازه . فالمستقبل يتمدد بمساحة هذه الرواية ، ويدفع كل شخصياتها إلى الحركة ، لأسباب متباينة ؛ وكل منهم يحاول ـ بما يحسن ـ أن يصل إليه . لكنهم ـ فى النهاية ـ لا يصلون إليه إلا بفكرهم وأحلامهم . وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام نتعرف ـ نحن القراء ـ ملامح عالمهم المستقبلى .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم ، فهذا واضح من الرواية ونهايتها ؛ إذ لم يبق منهم فى النهاية إلا قصة صراعهم الرهيب مع الزمن ، ومخلفات لهذا الصراع ؛ وليس مؤكدا أن من بينها دلائل مؤكدة على النجاح فى الوصول إلى المستقبل . والمؤكد أن أحداً من الشخصيات التى كانت تعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ؛ لأننا رأينا ـ فى الرواية ـ مصارعهم ، الواحد بعد الآخر . **فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (يوتوبياه) ؛ لأن أحداً منهم ـ أيضا ـ لم يمنح نفسه خالصة للحلم ، أو يزرع هذا الحلم فى نفوس أصحابه الآخرين ، فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن اللحظات الثلاث للزمن ـ الماضى والحاضر والمستقبل ـ تعيش متجاورة متفاعلة فى نفس الإنسان ، وتؤثر فى تكوينه وسلوكه معا ؛ والوصول إلى المستقبل لابد أن يكون تضحية بالماضى والحاضر ، أو ـ بالأحرى ـ تحويلا لهما إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهراً خارجيا بقدر ما هو كيان نفسى ؛ والذى يصارع الزمن ويحاول قهره ، عليه أن يقهر آثاره أولا داخل نفسه وداخل نفوس الآخرين ؛ وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن ، فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ !**

إن الدكتور حليم صبرون غامض الماضى ؛ فكامل بهنسى ، الصحفى ، لم يعرف عنه إلا «أنه سليل إحدى الأسر الألبانية الفقيرة ، وقد هاجر والداه منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر .. وبموتهما تربى الصغير حليم فى كنف أحد الباشوات من أثرياء الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا .. ثم سافر معها إلى أوربا لاستكمال دراسة الطب التى تعلق بها .. ولكن الزوجة ماتت بالخارج فى ظروف مريبة . وحين عاد حليم إلى مصر ليزاول مهنته فى الإسكندرية فوجئ الناس بالباشا يلحق بالإبنة فى ظروف أكثر غموضا بعد أن ترك وريثا وحيداً لكل أملاكه فى الثغر ، هو حليم صبرون . » (٥٧ ـ ٥٨) وباع حليم كل هذه الأملاك لينزوى فى (فيلا) الجبل بحلوان ، مع استغلال مستشفاه ـ كما نعرف بعد ذلك ـ فى جلب المرضى من الفقراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه فى الفيلا فتاة ، نعرف فى النهاية أنها أخت زوجته التى ماتت ، وأنه يحبها حبا شديداً ، صامتا . ثم نعرف أيضا أن أخاً له مات غريقا فى الإسكندرية ، وأن قرب الشبه بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حليم يأتى بكامل إلى الفيلا ليساعده فى تسجيل أبحاثه ، كما جعله أيضا يعامله معاملة تختلف عن معاملته للآخرين .

هذا الماضى الغامض للدكتور حليم لا ندرى أكان سببا فى اهتمامه بمشكلة التبريد ، أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ماض لا يفخر به الدكتور فيكشفه للناس ، وإن كان يعيش قويا داخل نفسه ويؤثر فيها ، على ما نرى فى معاملته لزين ـ أخت زوجته ، ولكامل ـ شبيه أخيه الأصغر الغريق .

أما حاضره فكله مكرس لتجاربه العلمية على التبريد ، ولرعاية

زين التى يحبها حبا شديدا صامتا يائسا . لأنه متأكد أن حياته لا تروقها ، بل تخنقها . وأنه هو نفسه لا يكافئها بالفرق الكبير فى السن والشباب المولى ، وحب السيطرة القاتل فى شخصيته . هذا فضلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول تسويغها لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب الفاشلة على مرضى مستشفاه . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا . إن تبريراته ـ فيما يبدو ـ لا تقنع أحداً ، بل لا تقنعه هو نفسه ؛ فهى تعيش صارخة بداخله . يتمنى لو يتخلص منها ، لكنه لا يملك التوقف : « .. **ولكن .. افهمنى .. فإنى لست على كل السوء الذى تتمثله .. فلى كذلك الجانب الخير فى شخصيتى والذى يناقش أفعالى ويطالبنى عنها الحساب .. غير أنه للأسف الجانب الأضعف .. وفى الحقيقة فإنك حين تبدى اعتراضا على عمل من أعمالى فإنما أنت دون أن تدرى تنصر جانبى الضعيف هذا ..** » (١١٢)

هل شخصية الدكتور هى تلك الشخصية النمطية التى نعرفها فى أدب الخيال العلمى ، العالم الذى يندفع بكل قوته فى علمه وتجاربه ، مسخرا فى سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ، فيلقى فى النهاية مصيراً مظلما ينبع من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يثقله ماضيه وحاضره فيهب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره فيه فيطأ فى طريقه كل شئ . ويؤجل حياته كلها ـ حتى علاقة حبه ـ إلى المستقبل ، لأنه سيجد نفسه فيه ؟ إن فى الشخصية فجوة لم تمتلئ لتصل بمحاولة انتشال الشخصية من « النمطية » إلى الاكتمال . لقد حاول الكاتب إضفاء أكبر قدر من الغموض يستطيعه على شخصية الدكتور حليم ؛ فيوحى للقارئ بالشك ـ على لسان كامل ـ فى المعلومات القليلة التى نعرفها عن ماضيه ، ثم لا يعرف القارئ شيئا عن حياته خارج (فيلته) إلا أنه يعالج المرضى من الفقراء مجانا فى مستشفاه . وفى الفيلا نجد غيابه الطويل وتجاربه الغامضة ، وحيواناته المتوحشة ، والقتل ، والصرخات الحادة ، و (عبده) الصامت لا يتكلم مع أحد ، والتجسس على الأبواب ، وغيرها من وسائل إشاعة الغموض فى الرواية ، الذى ينال الدكتور حليم الجانب الأكبر منه . وهو غموض قد يكون فى صالح حبكة الرواية ، لكن ليس ـ بالتأكيد ـ فى صالح الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية ـ أو قل موقف الراوى ، كامل ـ متناقض . فهو يروى لنا ـ قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور ـ كيف قُتل أستاذ الفلك بمرصد حلوان عندمحاولته معرفة ما يجرى بالفيلا ، وكيف حاولوا قتله هو نفسه للسبب ذاته ؛ ثم نرى معه كيف كان المرضى يقتلون فى تجارب الدكتور ، ولا يشفع له ـ حتى عند كامل نفسه ـ أنه يختار من يجرى عليهم التجارب من المرضى الذين لا أمل فى شفائهم ؛ وحبسه كامل عن الاتصال بالخارج منذ دخوله إلى عالمه . كل هذا بالإضافة إلى هذه الأجساد التى يفاجئ كامل بأنها لعلماء خطفوا فى ظروف غامضة وبرّدت أجسادهم ، وهو ينوى أن يفعل الشئ نفسه مع كامل وزين دون أخذ رأيهما ؛ هذا إضافة إلى ماضيه الذى ـ إذا صح ما يروى ـ يلقى الكثير من الشك على نظافته . كامل ـ إذن ، ومن خلال كل هذا ـ يؤكد لنا جانب الشر فى شخصية الدكتور حليم ،

وهو يصارحه بخلافه معه فى إجراء تجاربه على البشر ، ويدينه بقتل أستاذ الفلك ، وينظر إليه ـ برغم إعجابه بتجاربه وفكره العلمى ـ على أنه شخص شرير ، قاتل . لكن فى النهاية يحاول الإيحاء لنا بالتعاطف معه ، بل يدافع عنه فى مواجهة حسنين (الذى يتخفى باسم مرزوق) المجرم الهارب من العدالة .

قد يكون هذا التناقض فى موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حليم وليد التناقض والتردد فى موقفنا إزاء العلم وإنجازاته الهائلة ، وفى موقف الراوى نفسه ـ كامل ـ من الشخصية ؛ وهو تناقض مفهوم وله مسوغاته فى شخصية كامل ، التى تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا . فكامل صحفى ، محب للعلم ومحب للمغامرة ، وماضيه وحاضره لا يقفان فى سبيل حركته المستمرة فى الطريق الذى يحب . لقد فارقه أهله ، ورباه أحد أقاربه ، فانطلق فى الحياة وراء مغامراته وبحوثه العلمية . فهو فى أول الرواية ينتقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب بحثا عن تاريخ الفلك . وحين يرى زين ـ ربيبة الدكتور ـ ويحدث له حادث العربة التى كادت تدهمه فى طريق المرصد ليلا ، يندفع فى البحث لينفتح له عالم الدكتور حليم الغامض ، مستهينا فى سبيل الوصول إليه بعمله وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حليم بغموضه وتجاربه وأفكاره تستولى عليه الدهشة وحب الاستطلاع ، والإعجاب أيضا ، فيستسلم له . غير أن العلاقة التى تربطه بزين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقته على ما يقوم به الدكتور من اتخاذ البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حليم وبفكره ، فى الوقت الذى يوجهه إيمانه بالحب وبالحرية وباحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيداً عن الدكتور . وعصره المستقبلى . لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار فى حماسة شديدة ، فإن وقفته عند مسألة العلاقات الإنسانية والهدف من الحياة فى المستقبل بدونها ، تجعل جذوة حماسته تكاد تنطفئ . لهذا فهو يهرب مع زين ، لكن محاولة الهرب تفشل . وهى تفشل لا لأنهما أصبح محكوما عليهما بالسجن فى (فيلا) الدكتور إلى النهاية ، خشية أن يكشفا أسرارها وأسرار أهلها ، لكن ـ وهذا هو الأهم ـ لأنهما أصبحا معلقين فى الزمن ؛ فلا هما يعيشان الحاضر فى حرية العلاقات البشرية السوية ، ولا هما يستسلمان لعالم المستقبل استسلاما كاملا ؛ لأن الحاضر يقف دونهما وهذا . فالحلم الوحيد الذى يحلم به كامل فى سجنه ، بعد محاولة الهرب ، وفى أشد لحظات حاضره تعاسة ، يدور فى عالم قاهرة المستقبل ، التى ينتقل إليها بعد استسلامه ـ فى الحلم ـ للتبريد . وهو حين يخرج من سجنه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومرزوق وانهيار (الفيلا) والمعمل ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما يعلمه عن عالم المستقبل ، الذى ينتظر (خروجه) من خلف هذه الأنقاض ، من « قلعة النائمين » ، يجعله يرتبط به ولا يبارحه ؛ حتى إذا ما طرق المستقبل الأبواب كان هو فى انتظاره ليفتح له . كما أن الحاضر لن يقبله ، لأن أهله (لا يصدقونه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يصدق روايته عن التبريد والنائمين

فى أحضانه . فكان لابد أن يخرج نفسه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (انتظار) المستقبل .

أما زين فقد أجبرت على العيش فى عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها فى جو من القهر مع الدكتور ، فحريتها محدودة بحدود رسمها لها لا تملك الخروج عنها . وحين تجد فى حب كامل بصيصا من الأمل فى الحرية ، تسجنها القسوة والأنانية فى «صندوق التبريد» أو «تابوته» ، دون أن ندرى هل ستصل إلى المستقبل ، أم أضاع الماضى والحاضر حياتها كلها قربانا للبحث عن المستقبل ؟

ومرزوق (أو الدكتور حسنين ، كما نعرف فى النهاية) إنسان يطارده ماضيه الإجرامى ، فيستسلم للدكتور ، ليتولى جلب المرضى من المستشفى ، ويتخلص من الجثث ، ويذود عن (الفيلا) بالإجرام نفسه ، ويساعد الدكتور فى عمله ، ويقبل أن تجرى عليه إحدى التجارب الناجحة . هل كان يأمل أن يجد فى المستقبل ملاذاً من الماضى والحاضر ، ثم غلبته طبيعته فحاول الاستيلاء على المعمل والاستحواذ على زين لنفسه ، بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يتضح فى النهاية ؛ حيث نجح فى قتل الدكتور فى الحقيقة ، لكنه قضى على نفسه معه .

إن «الزمن» فى هذه الرواية هو «القاهر» المسيطر ، الذى انتقم لنفسه من هؤلاء الذين حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف تدفقه الأزلى — الأبدى . غير أن أحداً لا يستطيع أن يجزم بأن الدكتور حليم لم ينجح فى قهر الزمن والوصول ببعض الناس إلى المستقبل ، بعد «تأجيل» حياتهم ووقف تأثير تيار الزمن عليهم . فآخر فقرة فى الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير «الباحث التاريخى» المستقبلى إلى علامات عثر عليها قد تكون هى الطريق «لقلعة النائمين» . غير أن هذا أيضا غير مؤكد .

وهذه الرواية — كغيرها من روايات الخيال العلمى — تثير الكثير من القضايا الفكرية المرتبطة بحركة العلم فى الساحة الاجتماعية ، بما تثيره هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعية وسياسية وإنسانية . وأول هذه القضايا وأكثرها حدة ، قضية استخدام البشر فى التجارب العلمية . وهى قضية لم تحسم (وربما لن تحسم أبدا ، بغير المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . فكامل لا يوافق الدكتور حليم على ما يفعل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا . والدكتور حليم نفسه يحاول التخفيف (على نفسه أولا) باختيار «بشر تجاربه» من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أهل لهم ؛ لكن هل تحل المشكلة بهذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هى آلامه التى ينبغى احترامها وتخفيفها ، لا العكس ؛ كما أن أحداً لا يستطيع — مهما بلغ علمه — أن يؤكد اليأس من حالة معينة فى لحظة معينة — كما يقول كامل .

وفى مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوقفه كامل : — ولكن .. ألا يعتبر التبريد تدخلا سافراً فى مشيئة الله ؟

ويجيبه الدكتور بأن الله الذى خلقنا فى مقدوره أن يمنحنا أولا يمنحنا البصيرة لنكتشف ما نكتشفه يوما بعد يوم . والسؤال والإجابة لا يكشفان عن معاناة حقيقية للمشكلة التى طرحت — على المستوى الواقعى بشكل أكثر حدة ، وفى فترات مختلفة من التاريخ — كثيرا وما تزال ، وبخاصة فى مجتمعات حسها الدينى قوى كالمجتمع المصرى . هذا فى حين طرحت المشكلة الأولى بشكل فعال وإيجابى كشف عن المعاناة الحقيقة لكلا الشخصيتين . فالدكتور نفسه لا يرتاح لما يقوم به ، لكنه لا يملك لنفسه توقفا ؛ وكامل يصر على أن يترك الفيلا وهو يجد الدكتور مستمرا فى أبحاثه ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطورها المنطقى فى الرواية .

والغريب هو أن أخطر مشاكل الرواية ، وهى المشكلة التى تطرحها الرواية برمتها ، لم تمس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيبردون ليعيشوا فى أزمنة مختلفة مع زمانهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين ، كيف سيكون شعورهم ، واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب نادمين على ما فرطوا من أعمارهم ؟ ألا يكتب الدكتور حليم وأمثاله قصة أهل كهف جدد ، دون أن يدرى كيف تنتهى ؟ إن الرواية — كما ذكرت — لا تنتقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالمعنى الحرّ فىّ للكلمة) ؛ ولهذا لا تطرح المشكلة بإلحاح ، بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحا فى مثل هذه الرواية .

إن الرواية العلمية ، بطابعها الكونى العام ، قد لا تتيح الخوض فى الحديث عن صلة العلم بالمجتمع : مجتمع معين فى زمان ومكان معينين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل مفروض على السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة — ولا شك — بالخوض فى مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما ينجم عن تغيرها المستمر فى الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات فى مواجهة تيار الزمن المتدفق بقوة تقلب كل المقاييس ، أو — وهذا هو الأهم — ما ينجم عن تضارب هذه القيم وتعاديها فى مرحلة معينة أو فى مجالات معينة من مجالات النشاط الذهنى والعملى للإنسان . كما أنها مطالبة — بالقدر نفسه — بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع الفكرى الجاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء الفنى للأدب ، وهو البناء الذى يجافى الخطابية والمباشرة .

ولقد نجح نهاد شريف إلى حد كبير فى إثارة قضاياه الخاصة ، كما وفّى أيضا الضرورات الفنية للبناء الروائى فى مستواه التقليدى (وليس فى هذا قدح ؛ لأن الرواية التقليدية وفّت بجانب كبير من رسالتها ، وما تزال) . فأحداث الرواية مترابطة ، نامية من البداية إلى النهاية فى تطور منطقى واضح ، على الأقل من وجهة النظر التى ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهى وجهة نظر الصحفى كامل بهنسى ، الذى تشكل مذكراته الشخصية القسمين الثانى والثالث من الرواية . وعلى الرغم من أن القسمين الأول والرابع يرويهما راوٍ محايد ، فهو يلتزم متابعة كامل فى حياته فى المرصد قبل الانتقال إلى (فيلا) الجبل ، ثم يعود فى النهاية لنعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . لهذا لا نعرف — مثلا — من ماضى الدكتور حليم أو من ماضى مرزوق إلا ما يعرفه كامل ؛ ولا نعرف شيئا عما دار فى (الفيلا) فى أثناء الفترة التى أبعدوا فيها

كامل ، ومن ثم لا نعرف الدوافع الكاملة التى جعلت مرزوق يحاول السيطرة على المكان ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة ، أو لماذا عجل بتبريد زين .. وهكذا . وربما لجأ الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حلم لفسه فيضطر إلى متابعة التفاصيل العلمية الجافة لفكره ، فيصيب الرواية بالجفاف ، ويصيب حركتها بالجمود . كما أن وجهة النظر هذه أتاحت إخفاء بعض المعلومات لبعض الوقت ، أو المفاجأة ببعض الأحداث ، مما يفيد عنصر التشويق الضرورى للقارئ ولا شك .

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام ، يشكل كل قسم منها «حركة إلى الأمام» فى أحداث الرواية ، وكل «حركة» تؤدى - بدورها - إلى الحركة التالية ، وهكذا . فالقسم الأول «**على الطريق**» يبدأ بحادثة العربة ، وينتهى بقبول كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته فى تسجيل أعماله ، على نحو ما عرض الدكتور ، ولمعرفة ماذا يجرى هناك . فى حين يتناول القسم الثانى «**الترويض**» مذكرات كتبها كامل عما قرأه فى سجلات أبحاث الدكتور ومتابعته لبحوثه التى تنتهى - فى هذا القسم - بنجاح التجربة التى أجريت على مرزوق . وفى القسم الثالث «**آفاق مذهلة**» ننتقل إلى عالم المستقبل فى فكر الدكتور حلم - بعد أن رأينا بحوثه لصنع هذا المستقبل - ثم محاولة كامل الهرب مع زين ، وفشلها ، وسجن كامل . ويعود الراوى فى القسم الرابع «**الأبدية**» ليروى لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها ، وكيف أن «**الأبحاث التاريخية**» تحاول الوصول إلى «**قلعة النائمين**» التى وصفها كامل فى مذكراته . (ولنذكر أن الراوى يحكى لنا من عالم ٢٣٠١) .

هذا البناء المنطقى المتماسك فى الرواية ، لا نجد فيه أى تداخل فى الأزمنة (اللهم إلا فى مشهد الحلم الذى ينتقل فيه كامل إلى المستقبل ، والمدخل إلى عالم الحلم لامع فى الرواية ، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا فى نهايته ، على نحو يشكل مغامرة ناجحة فى استخدام تداخل الأزمنة) . ولو قدر للكاتب أن يستخدم هذا التداخل فى روايته لا ستطاع أن يجسد بعمق أبعد فكرة سيطرة الزمن - فى لحظاته الثلاث - على الإنسان ، ولأعطى أيضا صورة أكثر (درامية) وتأثيراً لمحاولات الشخصيات - وبخاصة الدكتور حلم ومرزوق - لقهر الزمن . وأيضا فقد أتاح هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه - المفصل فيما يبدو - فى الوصف الدقيق لكل ما يقابل - وصف الطبيعة والأشخاص والأشياء . وهو ينجح فى الإيحاء بقوة بواقعية ما يصف (ويبدو أنه خبر مواقع الأحداث خبرة جيدة) ، لكنه لا يتنبه إلى أن تفصيلية الوصف تعوق - أحيانا - تدفق الحركة فى الحدث الروائى . وقد نجح أحيانا فى استخدام هذا الوصف الدقيق للإيحاء والتهيئة لحدث قادم . كما فعل مثلا فى التمهيد لحادث العربة التى كادت تقتل كامل فى سكون الليل المرعب فى الجبل ؛ وهو الحادث الذى كان البداية الحقيقية للأحداث التالية .

وهكذا يمكن القول بأن نهاد شريف استطاع فى هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتردده بإزاء المستقبل ، وخوفه من اللانهائية ، وفزعه من تمزق العلاقات الإنسانية الحميمة . وهو التمزق الذى سيؤدى - بالضرورة - إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية . كما نجح - إلى حد ما - فى إثارة كثير من القضايا التى تكتنف طريق العلم فى اتجاهه إلى المستقبل . ولقد عبر عن كل هذا فى إطار فنى جيد يجعل من الرواية - بحق - عملا معدوداً إذا ذكر نتاج رواية الخيال العلمى فى الأدب العربى الحديث .

---

٥ هوامش

---

(١) ى . هينجر : القصة العلمية الحديثة إلى أين ؟ الفكر المعاصر ، ع ٥٢ ، يونية ١٩٦٩ ؛ ص ٧٩ .
(٢) السابق نفسه .
(٣) السابق نفسه .
(٤) د . إنجيل بطرس : دراسات فى الرواية الإنجليزية ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ ؛ ص ١٦٢ .
(٥) ى . هينجر : السابق ، ص ٨٠ .
(٦) نفسه .
(٧) أنظر : كولن ولسون : المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث ، ترجمة : أنيس زكى ؛ دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦ ص ١٤٢ وما بعدها .
(٨) آيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزى ، ترجمة د . شوقى السكرى،د . عبد الله عبد الحافظ ص ٢٢٣ .
(٩) Harry Blamires: A Short History of English Literature, : Methuen and Co.; London 1979, p. 439.
(١٠) Ibid. pp. 466-7.
(١١) كولن ولسون : السابق ١٤٧ .
(١٢) السابق ، نفسه .
(١٣) كاتب روسى ، كتب روايته «نحن» فى أوائل العشرينيات ، وهاجر بعدها إلى فرنسا حيث مات ١٩٣٧ . أنظر كولن ولسون : السابق ١٤٧ - ١٥٠ .
(١٤) فى روايته «المدينة والنجوم» . أنظر هينجر : السابق ٨٠ - ٨١ .
(١٥) كولن ولسون : السابق ١٥٣ .
(١٦) هينجر : السابق ٧٧ .
(١٧) كولن ولسون : ١٦٢ .
(١٨) هينجر : ص ٧٧ .
(١٩) Walter Allen: The English Novel; Penguin Books, London 1976; pp. 314-15.
(٢٠) كولن ولسون : ١٦١ .
(٢١) السابق : نفسه .
(٢٢) هينجر : ٧٧ .
(٢٣) لم يكتب بعد تاريخ هذا اللون الروائى فى الأدب العربى الحديث ، وأشهر نتاجها روايات مصطفى محمود ، ونتاج نهاد شريف ؛ فى حين اقتصر يوسف عز الدين عيسى تقديم إنتاجه من هذا اللون إلى الإذاعة . ولا شك أن تراث الدكتور أحمد زكى - فى رأى على شلش - يحتاج إلى قراءة من هذه الوجهة .
(٢٤) يقول نهاد شريف على لسان بطل «قاهر الزمن» . معبرا عن نفسه : «... وأقرأ لجول ڤرن ويلز وأندريه موروا وكونان دويل وبيير بنوا وهكسلى ورايدر هجارد .. وغيرهم .. وأعيش معهم فى عوالمهم الغامضة ...» كل هذا - فى رأيه - ليرسم صورة أدب المستقبل «على أساس من العلم والمعرفة والمنطق الذى يمكن أن يتحقق يوما من الأيام .. ذلك الأدب الذى يسيره نهج علمى جرئ ينقلنى من حياتى المألوفة إلى آفاق مبتكرة من الرؤى والتصورات والأحاسيس ..» ص ١٣٦) .
(٢٥) د . عبد المحسن صالح : التنبؤ العلمى ومستقبل الإنسان ؛ عالم المعرفة ٤٨ ؛ الكويت ١٩٨١ ، ص ٢٣٥ .
(٢٦) السابق نفسه .
(٢٧) السابق : ٢٣٦ .



الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

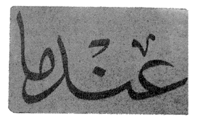
- **مهيار الديلمى**
  - ديوان مهيار الديلمى
- **نشأت المصرى**
  - النزهة بين شرائح اللهب
- **وفاء وجدى**
  - ماذا تعنى الغربة
  - الحب فى زماننا
- **يوسف بدروس**
  - أغاريد
  - من القلب
- **يوسف عز الدين**
  - لهاث الحياة
- **محمد أبو دومه**
  - السفر فى أنهار الظمأ
- **نصار عبد الله**
  - أحزان الأزمنة الأولى
- **أحمد عبد الرحمن الشرقاوى**
  - أوراق عاشق
- **إبراهيم شاهين**
  - رثاء القمر
- **جميل محمود عبد الرحمن**
  - أزهار من من حديقة المنفى
- **ماجد يوسف**
  - ست الحزن والجمال

- **أحمد عنتر مصطفى**
  - مأساة الوجه الثالث
- **د. أحمد هيكل**
  - أصداء الناى
- **مبارك المغربى**
  - من الوجدان
- **مفرح كريم**
  - بوح العاشق
- **كامل أيوب**
  - الطوفان والمدينة السمراء
- **كمال عمار**
  - أنهار الملح
  - صياد الوهم
- **كمال نشأت**
  - كلمات مهاجرة
  - ماذا يقول الربيع
  - أحلى أوقات العمر
- **محمد إبراهيم أبو سنة**
  - أجراس المساء
  - تأملات فى المدن الحجرية
- **محمد الغنى حسن**
  - سائر على الدرب
- **محمد عبد المعطى الهمشرى**
  - ديوان الهمشرى

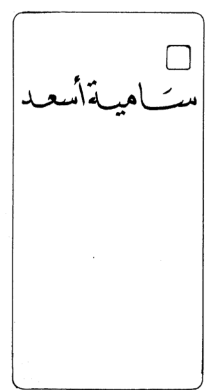
- **محمد عبد المنعم أبو بثينة**
  - المختار من أزجال أبو بثينة
- **محمد الفيتورى**
  - اذكرينى يا أفريقيا
- **محمد مصطفى بدوى**
  - أطلال ورسائل من لندن
- **محمد مصطفى حمام**
  - ديوان حمام
- **محمد مهران السيد**
  - بدلا من الكذب
  - الدم فى الحدائق
- **محمود أبو الوفا**
  - دواوين شعره
- **مصطفى عبد الرحمن**
  - ربيع
  - أغنيات قلب
- **ملك عبد العزيز**
  - أغنيات لليل
  - أن المس قلب الاشياء
  - بحر الصمت
  - قال المساء

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات



يكتب الروائى التاريخ



مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ فى مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية ، وبدأت معه تجربة خاضها الشعب المصرى ، كما خاضتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد زخرت هذه الفترة بالأحداث التى تلاحقت أحياناً فى سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث مأساويا حقاً ـ وكانت هزيمة ٦٧ أخطرها بلا شك ـ فى حين دعا البعض الآخر إلى العزة والفخار : تأميم قناة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ ... وكان لابد من أن ينعكس كل هذا على كل المجالات ، الثقافية ، والفنية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ج . ب . سارتر يتساءل عن ماهية الأدب ـ فى كتابه «ما هو الأدب ؟» ـ ، أصبح الكاتب المصرى بعامة ، والروائى والمسرحى بخاصة ، يتساءلون عن كيفية تحويل الأحداث التى تفاعلوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة تصب فى قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، سار البحث عن المضمون جنباً إلى جنب مع البحث عن الشكل . أحياناً ، كُللت هذه المحاولات بالنجاح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة فى أغلب الأحيان ، ولا ينبغى أن نغفل بأى حال من الأحوال الدور الذى لعبته الثقافة الأجنبية بعامة ، والإنجليزية والفرنسية بخاصة ، فى هذا الصدد .

وتمثلت المادة التى يمكن أن يستوحيها الكاتب الروائى أو المسرحى فى الواقع ، على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن ، ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذى ألح على الكتاب على مدى قرون عدة ، وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعى والمذهب الطبيعى الذى أرسى قواعده الروائى الفرنسى إميل زولا . غير أن المدرسة الرمزية يمكن أن تُعرّف أيضاً بالنسبة للواقع الذى ترفض نقله بوضوح ، وتعبر عنه بالرمز . كما أن ب . برخت ينقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب ، تختلف الطرق التى يعبرون بها عنه وتتباين .

وقد تميز الواقع المصرى المعاصر ـ كما أسلفنا ـ بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التى تستوحيه . كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصاديا واجتماعيا فى المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، فى حين تراجع الأدب العاطفى الرومانسى الذى يُعنى بالفرد ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التى لها صفة العمومية . إن فترة ما بعد الثورة هى التى أفرزت رواية عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض» ، وثلاثية نجيب محفوظ ، على سبيل المثال لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، ازدهر فى تلك الفترة مسرح تحية كاريوكا وفايز حلاوة الذى كان يعتمد أساساً فى نجاحه على النقد السياسى والاجتماعى المباشر ، الذى لا يخلو من المرارة والقسوة .

وكيفية انتقال الواقع المعيش إلى النص الأدبى قضية اساسية ، لم ولن ينفرد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

الفرنسى «**مونتيسكيو**» كتب «**الرسائل الفارسية**» لينقد فيها بعضاً من عادات عصره، لكنه اختار لذلك بلداً بعيداً وأسماء غريبة - «أوزبيك» و«ريكا» - تستر وراءها ليقول ما يشاء دون أن يتعرض للمساءلة. وكذلك «**فولتير**»، فقد نشر الجزء الأكبر من كتاباته الانتقادية الساخرة فى خارج فرنسا، لكى لا يتعرض لبطش السلطات. هذا فضلاً عن أن كثيرا من الكتاب رأوا أعمالهم تُمنع وتصادر، لا لشىء إلا لأنها تضرب على الوتر الحساس، كما يقال. مسرحية **موليير** «**طرطوف**» مُنعت عدة مرات، وأثارت ضجة فى بلاط لويس الرابع عشر. والكاتب المسرحى «**بومارشيه**» كافح مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته «**زواج فيجارو**»، حيث يسخر الخدم من السادة، ويجعلوا منهم أضحوكة يتسلون بها. بل إن «**ج. فلوبير**»، و«**ش. بودلير**» من بعده، قد مثلا امام المحاكم للدفاع عن عمليهما «**مدام بوفارى**» و«**زهور الشر**». وفى فرنسا المحتلة فى أثناء الحرب العالمية الثانية، حثّ الكتاب الشعب الفرنسى على المقاومة بصياغتهم أعمالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة، لأن هذا كان غير ممكن، بل تتحدث عنه بطريقة غير مباشرة، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية. ولعل أشهر مثالين فى هذا الصدد هما مسرحية **سارتر** «**الذباب**»، التى يُبعث فيها «أوريست» ليخلص المدينة من العذاب، ومسرحية **جان آنوى** «**أنتيجون**»، التى أكد مؤلفها طابعها العصرى بارتداء أبطالها ملابس معاصرة. ولم يفت المتفرج الفرنسى أن يفهم، من خلال رفض البطلة للحل الوسط الذى يقترحه عليها الملك كريون، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب.

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن «دائما من قول ما يريده مباشرة، خصوصا إذا كان هذا القول يمسّ وضعا قائماً تحرص السلطة على ألا يُمسّ. ومن ثمّ ينتقل بالعمل الأدبى إلى زمان آخر أو مكان آخر.

والرواية التى تنتقل بنا إلى زمان آخر وتبعث شخصياته - سواء أرادت الربط بين الماضى والحاضر أم لا - قد اتخذت فى أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع **والتر سكوت**، **وبلزاك**، **وأناتول فرانس**، **وف. هيجو**، الخ. ووصفت بأنها «تاريخية». وقد تحدث عنها **ج. لوكاش** حديثاً نظرياً فى كتابه «**الرواية التاريخية**»[1] الذى يعد مرجعاً أساسياً فى هذا الموضوع. وقد اتخذت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة؛ منها ما حاول بعث حقبة تاريخية فى أمانة ودقة، ولم يجاوز هذا الإطار المحدود، واهتم فى المقام الأول بالطابع المحلى؛ ومنها ما بعث التاريخ الماضى لكى يجرى عملية إسقاط على الحاضر، بغية نقد هذا الحاضر وتغييره؛ ومنها ما انطلق من الواقع التاريخى وحوله إلى خيال صرف. وأياً كان نوع الرواية التاريخية، فهى مقيدة بالأحداث والشخصيات، وهى تفتقر إلى الحرية فى التعامل معها. هل يمكن أن نجعل من نابليون الأول إنساناً جباناً مستكيناً؟

لكن الكاتب الروائى يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته. وهناك فرق لا يُستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التى تستمد مادتها من التاريخ. ومن المخاطر التى تتعرض لها هذه الأخيرة اتخاذها التاريخ إطاراً طريفاً فحسب، أو إجبار القارئ على الاتحاد مع هذه الشخصية أو تلك، فى حين يجب أن يتعرف هذا القارئ، فى فترة معينة، ومن خلال عدة شخصيات، ما يعلن عن الفترة التى يعيش فيها هو نفسه. وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية، وأن تربط بينها كما ترابطت فى الواقع؛ لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة. وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإثبات أكثر اقناعاً. ومن ثم يستطيع القارئ أن يتبين كيف تتغير الحجج والأدلة، بل كيف تتناقض خلال بضعة شهور، أو بضع سنوات، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك. وأياً كان الأمر، فلا بد من شىء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث؛ لأن الأحداث التاريخية «الحالية» تجعل الكاتب يصور واقعاً جزئياً، لافتقاره إلى البعد الزمنى، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انفعال، وقد يقلل هذا من قيمتها؛ كما أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل، والاكتفاء بالتلميح، حتى لو أدخل تغييراً على الأحداث أو غير أسماء الشخصيات. وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين: جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية، وإبراز المغامرات الفردية، أو الإقلال من هذه المغامرات ما أمكن، وإظهار الحدث التاريخى فقط. بعبارة أخرى، القضية المطروحة هى العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ، أو العلاقة بين العام والخاص.[2]

* * *

و«**الزينى بركات**» رواية - لارواية تاريخية - كتبها **جمال الغيطانى** فى عام ١٩٧٠ - ١٩٧١، أى بعد وفاة **جمال عبد الناصر** مباشرة. وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت فى عهد السلطان قنصوه الغورى، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر فى معركة مرج دابق، واحتلال العثمانيين لها فى عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) والحكمة أو القول المأثور الذى تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلالتها: «**لكل أول آخر، ولكل بداية نهاية**». أى إن مضمون الرواية يغطى حقبة زمنية محددة، قد تكون تكراراً لحقبة مماثلة سبقتها، أو إعلاناً عن حقبة مماثلة لاحقة لها؛ لكنها، على أية حال، تقع «**الآن**»، فى زمن الرواية، بين حدين. تنطلق الأحداث من تاريخ معين: رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس - سبتمبر ١٥١٧ م). وتتتابع التواريخ على النحو الآتى: ٨، ١٠، ١٤ شوال، و١٧، ٧ ذى القعدة عام ٩١٢ هـ؛ ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ؛ ثم رجب عام ٩١٤ هـ، ثم ذو القعدة عام ٩٢٠ هـ؛ ثم جمادى الأولى، ١٥ شعبان عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى. **وإذن فحركة الزمان فى الرواية دائرية، تنتهى إلى النقطة التى بدأت منها وهى إن كانت توحى بشئ فإنما توحى بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية «الزينى بركات»** ويتأكد هذا من الجانب الشكلى؛ حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالى ف. جانتى، وتنتهى أيضاً بمقتطف من مشاهداته.

وتغطى «**الزينى بركات**» فترة زمنية محددة: ٩١٢هـ - ٩٢٢ هـ. لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات بعينها،

وأحياناً عند شهور أو أيام بعينها . فهو يتوقف طويلاً عند الأحداث التى شهدتها أعوام ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ؛ ثم يقفز بنا إلى عام ٩٢٢ هـ ؛ أى إن هناك ثغرة زمنية ، تقترب من ثمانى سنوات ، لا يقول عنها الكاتب شيئاً . إذن ، هناك تركيز على السنوات الأولى التى تنطلق منها الأحداث ، وتتشابك وتتعقد خلالها ، ثم فترة توقف يشير خلوها من الأحداث إلى استتباب الأمور ، ظاهرياً على الأقل ، تتلاحق فى إثرها الأحداث ، وتأتى النهاية المأساوية التى أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى .

وأول سؤال يُطرح هو بلا شك : هل التزم **جمال الغيطانى** بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ العربى بعامة ، والمصرى بخاصة ، لا يسعه إلا أن يرد بالإيجاب ؛ **فالزينى بركات** ، الشخصية الرئيسية فى الرواية ، شخصية حقيقية فى تاريخ مصر ، عاشت فى عهد السلطان الغورى . ويعتمد **الغيطانى** فى تصويره له على كتاب ابن إياس «**تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور فى عجائب الدهور**»[٣] ، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين ، مثل المقريزى والجبرتى ، فى نقله للأحداث التاريخية والحياة اليومية آنذاك . إذن فقد توخى **الغيطانى** الدقة التاريخية ، وكان أميناً فى تصوير حياة الناس فى قاهرة المماليك ، من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كالملح والخيار) وأفراحهم ، وإطلاق الزغاريد ، وإعطاء البقشيش ، وحياة المجاورين فى الأزهر ، ارتياد المساجد والمقاهى وبيوت الخطيئة إلخ . ولكن الدقة هنا لا يصاحبها الجفاف والجمود ، بل تتحول إلى مادة حية ، يقدمها الكاتب فى إيقاع يسرع أو يبطئ وفقا لمتطلبات الموقف . وباختصار أقول : يحس القارئ بنكهة مصرية صرف تتخلل النص ، وتمتد آثارها إلى قاهرة اليوم .

ويقدم **الغيطانى** بعض النصوص على أنها مقتطفات من «**مشاهدات** » **الرحالة البندق فياسكونتى جانتى** ، الذى زار القاهرة أكثر من مرة فى القرن السادس عشر ، فى أثناء طوافه بالعالم . ونصوص المقتطفات جزء مما سجله الرحالة . وهى مجرد إطار للمقاطع السردية الأخرى المكونة للنص . واختيار رحالة «**أجنبى**» يمكّن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن . فجانتى بوصفه غريبا على البلاد ، يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى ؛ أى إن رؤيته رؤية «**من الخارج** » ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك فى الأحداث ولا تنعكس آثارها عليه . وهذا المشاهد «الخارجى» يقوم بدور ذلك الراوى الذى تحدث عنه بعض النقاد أمثال ج . **جينيت** ، **ورولان بارت** ، **وت . تودوروف** . وهو أشبه بعين الكاميرا التى تتوقف عند مشهد بعينه وتسجله ؛ لكن ، فى اختيار «الكادر» و «الزاوية» يتمثل الجانب الذاتى من مشاهدات جانتى ، وهو انطباعات متفرقة تعد تعليقا ــ ولو مقتضباً ــ على الأحداث .

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة البندق إلى عام **٩٢٢ هـ** ، بعد الهزيمة التى وقعت حقا وإن لم تكن قد أعلنت لأهالى القاهرة بعد . ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية ، وتتبع تكنيك «**الفلاش باك** » . ويقول المقتطف إن جواً من الانتظار والترقب يسود البلاد ، والقاهرة على وجه التحديد : «**القاهرة الآن رجل معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينتظر قدراً خفياً** » . (ص ١٦) . والكل فى انتظار أمر قد يأتى غداً أو بعد غد . ويخبرنا **الرحالة جانتى** أيضاً أنه أصغى مرتين إلى **الزينى بركات بن موسى** ، متولى حسبة القاهرة ، وصاحب المناصب العدة ، والمسئول عن حفظ **الأمن والنظام** . كما أننا نتعرف من خلاله **بالزينى بركات** ، الذى يصفه لنا ، مركزاً على جوانب شخصيته التى ستلعب دوراً رئيسياً فى الأحداث ، على النحو التالى : «**رأيت الزينى ينزل بنفسه ، يناقش باعة الحلوى ، والأجبان ، والبيض ، يقف طويلاً مع الفلاحات بائعات الدجاج والإوز والأرانب والبط ، يسعّر الأصناف بنفسه ، يجرّس المخالفين فى المدينة . أعرف رضاء الناس عنه ، حبهم له ، ... رأيت رجالاً كثيرين ... لكنى لم أر مثل بريق عينيه ، لمعانهما ؛ خلال الحديث تضيقان ؛ حدقتى قط فى سواد ليلى ؛ عيناه خلقتا لتنفذا فى ضباب البلاد الشمالية ، فى ظلامها ، عبر صمتها المطبق ، لا يرى الوجه ، والملامح ، إنما ينفذ إلى قاع الجمجمة ، إلى ضلوع الصدر ، يكشف المخبأ من الآمال ، حقيقة المشاعر ، فى ملامحه ذكاء براق ، إغماضة عينيه فيها رقة وطيبة تدنى الروح منه ، فى نفس الوقت تبعث الرهبة ...** » (ص ١١) . أما المعلومات التى يحصل عليها الرحالة ، فتُنقل إليه شفاها ــ ولذا فإنه يستخدم كلمة «قيل » ــ ، باستماعه إلى الناس وأحاديثهم .

وتحمل المقتطفات تواريخ مختلفة ، تتفق والرحلات التى قام بها جانتى ؛ كما أنها مقسمة إلى بنود : (أ) ، (ب) ، (ج) . ويرجع المقتطف الثانى إلى عام ٩١٤ هـ ، حيث قام جانتى بأولى رحلاته إلى مصر ؛ ويرجع المقتطف الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ ، ويشير إلى قدوم جانتى إلى مصر فى عام ٩١٧ هـ ورحيله وعودته إليها بعد ثلاث سنوات ، وتعلمه لغة البلاد . أما المقتطف الأخير (عام ٩٢٣ هـ) ، فيتحدث عن القاهرة بعد غزو العثمانيين البلاد بعام واحد : «**لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن** » . (**ص ٢٣٩**) .

وعندما يعهد ج . **الغيطانى** إلى جانتى بمهمة السرد ، ويجعله يتحدث بضمير المتكلم «أنا» وفيما عدا هذا ، يتحدث الراوى ــ الغيطانى نفسه ــ بصيغة الغائب ، وينظر إلى الشخصيات «من الخلف » ؛ بمعنى أنه يرصد حركتها وأفعالها ، ويغوص فى أعماقها ، ويمزق الستر التى تفصل بين ما تخفيه وما تعلنه ؛ بين مظهرها وجوهرها . وموقف هذا الراوى يجعله عليماً بكل شىء ، لا يخفى عليه شىء . والقارئ إنما يرى كل شىء من خلاله ، لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها ؛ فهمته ، باختصار ، هى تعرية الأمور والكشف عنها .

ووجود اثنين من الرواة ، أحدهما «من الخارج» والآخر «من الداخل» ، يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد . ولم يقصر الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة جانتى ، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة ، بل متناقضة أحياناً . ونسوق مثالاً لذلك حادثة الفوانيس ، عندما قرر الزينى إنارة الشوارع والدروب بالفوانيس ، فقد قال قاضى الحنفية إن : «**الفوانيس تطرد الشياطين ، وتنير المسالك فى الليل للغرباء ، وتمنع**

مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم فى الليل على الخلق الأبرياء». (ص ١٠٠). لكن قاضى القضاة قال: «**سجل قاضى الحنفية سابقة خطيرة لم تحدث من قبل، خالف رأينا... قال... لا...، وهذا حدث مهول**». (ص ١٠١). ورؤى الشخصيات تسير فى خطوط متوازية لا يفضل الكاتب إحداها على الأخرى؛ وهذا ما يجعل القراءة «**مفتوحة**» دائماً. ويذكرنا هذا الأسلوب بالتكنيك الذى يتبعه **ب. برخت** فى مسرحياته، عندما لا يستخلص من الأحداث درساً معيناً، بل يكتفى «باقتراح» خاتمة قد يقبلها المتفرج أو يرفضها.

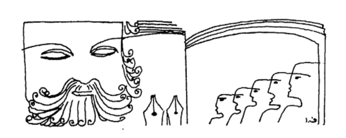
وغالباً ما يعمد **الغيطانى** فى سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات إلى التقرير البحت، الخالى من التعليق. أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من تجاور عناصر السرد ذاته. وهذا السرد التقريرى أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته؛ لكن كثرة استخدام المؤلف للفعل المضارع يضفى على النص طابعاً ديناميكياً أكيداً، ويجعل منه شريطاً سينمائياً تتتابع مشاهده فى عرض حاضر آنى.

ويتأكد الطابع التسجيلى لرواية «الزينى بركات» بإدراج الكاتب النداءات والتقارير السرية، والقرارات السلطانية. بين فقرات النص. عدد النداءات سبعة عشر. وهى لا تقتصر على نشر الخبر، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة. والمنادى يذيع الخبر دائما وفقاً لوجهة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة. وعلى سبيل المثال، يصف النداء رقم (١) الموجه إلى ابن أبى الجود بأنه «**المجرم ابن المجرم**»، «**الذى أذاق عباد الله الفقراء المساكين الأولياء ألوانا شتى من الظلم**». (ص ٦٤). أما الزينى بركات، فيقول النداء رقم (٢) عنه إنه «**منفذ تعاليم الشريعة، وحافظ حقوق الناس، وخادم السلطان**». (ص ٧٤) هذا وتعدد النداءات الأولى محاسن الزينى الذى يحاول أن يرفع الظلم عن الناس: «**كل من وقع عليه ظلم من أى كبير أو صغير.. فليتوجه إلى الزينى بركات لاسترداد** ما ضاع من حقه». (ص ٨٨). لكن، سرعان ما تنتقل النداءات من السلبية إلى الإيجابية، ابتداء من النداء رقم (٦) الذى يحث الناس على الاشتراك فى تعذيب على بن أبى الجود، الذى حكم عليه السلطان بالإعدام ضربا بالأكف: «**سيرقص طوال الطريق كما ترقص النساء؛ اضربوه، اضربوه، كلما كف..**» (ص ١٢٠). وتتتابع النداءات فى إيقاع سريع كلما زادت أهمية الأخبار التى تحملها. فعندما يتولى **الزينى بركات** مهام منصبه، تتوالى النداءات على مدى صفحات أربع، معلنة عن شنق باعة زودوا فى الأسعار، أو أناس روجوا الإشاعات، أو اتصلوا بالعدو العثمانلى. وفى النهاية، يدعو النداء أهل مصر إلى الجهاد، ثم إلى الاستكانة. ومهما كان الخبر فإن النداء تتصدره دائما العبارة التقليدية: الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر؛ لكنه لا يخلو من التهديد بالشنق أو العقاب الشديد. ونشرة الأخبار الإذاعية، أو التليفزيونية، والجريدة، هى المقابل «العصرى» للنداءات المملوكية.

كلمة أخيرة؛ فإن للنداء والمنادى أهمية خاصة فى عالم البصاصين: «**جرت العادة... أن يتبع جميع المنادين كبير البصاصين — تُرسل إليه نصوص النداءات، طريقة نشر الحادثة أو الخبر قد ينتج عنها** أمور جسام، بل إن كبير البصاصين ينبه بضرورة تحمس المنادين عند نقل خبر بعينه، أو تصنع الحزن والفتور لحظات نشره، كلها عوامل تؤثر فى الخلق...» (ص ٥٢). ومن هنا ندرك أهمية زكريا بن راضى عندما ينتهى إلى علمه أن الزينى بركات يستخدم منادين لا يتبعونه، ولا يخضعون لرقابته. ولا تخلو القرارات والتقارير من الآيات القرآنية؛ إذ يتصدر قرار تعيين الزينى بركات هذا النص القرآنى. «**ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر**». كذلك تبدأ الرسالة المقدمة من زكريا بن راضى إلى مؤتمر البصاصين المنعقد فى القاهرة بآيات قرآنية وأقوال للرسول: «**من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيراً أو ليصمت.**» (ص ١٩٢). صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر، كما كانت المساجد أماكن يجتمع فيها الناس، لكن ذكرها فى هذا السياق له دلالة معينة، إذ إنها تتناقض أساساً مع هذا السياق؛ إذ إن من يستخدمونها لا يلتزمون بالقيم الدينية، لا فى حياتهم ولا فى سلوكهم. إن هذه النصوص مجرد أدوات يلجأ إليها من يتظاهرون بالتقى والورع لتضليل القوم.

وقد قسّم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء — «**سرادقات**» — يحمل بعضها عنوانا يعلن عن مضمونه. ويعلن عنوان **الجزء الأول** عن فترة انتقالية بين عهدين، عهد على بن أبى الجود وعهد الزينى بركات. وترد فى عنوان **الجزء الثانى** كلمات تشير إلى ما سيحالف الزينى من توفيق: «**شروق نجم الزينى بركات، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظه..**» (ص ٦٣) ويختفى اسم الزينى من **الجزء الثالث**، الذى يذكر وقائع حبس على بن أبى الجود. وتختفى العناوين فى **الجزءين الرابع والخامس**، ولا تعود إلى الظهور إلا فى **الجزء السادس** والأخير، حيث نجد إشارة إلى مكان: قرية كوم الجارح، حيث عاش **الشيخ أبو السعود** ومات. وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص، فى حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانين صفحة فقط. ويحتمل أن يكون الخبر المادى مقابلاً للتركيز الزمنى على السنوات الأولى من تولى الزينى بركات — كما أسلفنا —، وأن يكون خلو الجزءين الرابع والخامس من العناوين علامة على السنوات الثمانى التى أسقطها الكاتب لخلوها من الأحداث الجديدة.

ويتكون كل جزء من عدد من الفقرات، أهمها تلك الفقرات السردية التى تحمل اسم شخصية من الشخصيات. ويحتل مكان الصدارة **سعيد الجهينى**، يليه **زكريا بن راضى**. ويسبق فقرتين فقط اسم **عمرو بن العدوى**. وليست هناك فقرات يسبقها اسم **الزينى بركات**، إلا فى القليل النادر. وإلى جانب أسماء الشخصيات، يُذكر اسم مكان بعينه. مثل **كوم الجارح**، قبل فقرات عدة من السرد. وتراجع اسم الزينى، فى الوقت الذى يبرز فيه اسم القرية التى يسكنها **الشيخ أبو السعود**، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين. فى النص لايتوقف الحديث عن **الزينى بركات**. والقرية — واسمها كناية عن الشيخ الزاهد الناسك — تلعب دوراً مصيرياً فى حياة الزينى، مادام الشيخ، ساكنها، **هو الذى يجعل قرار تعيين الزينى نهائياً**. إنه الوحيد الذى يستطيع أن يقنعه بقبول السلطة، وهو أيضاً الذى يتدخل فى النهاية لإنقاذ المسلمين منه.



والشخصيات كلها من الرجال ـ الشخصيات النسائية ثانوية ، تختفى بمجرد انتهائها من الدور الذى رسم لها ـ الذين ينتمون إلى ثلاثة أجيال : الشيخ أبو السعود . وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها والثانى الناضج : الزينى بركات وزكريا بن راضى ؛ والثالث الشاب : سعيد وعمرو . أما ما تملكه كل مجموعة منهم ، فهو على التوالى : التجربة الواسعة والوقوف على أسرار الكون ، السلطة ، والعلم . وكما يتفق سعيد وعمرو فى السن وطلب العلم ، يتفقان أيضاً فى حب شخصية نسائية : الأول يعشق «سماح» ابنة الشيخ ريحان ، والثانى يظل أسيراً لحبه لأمه . لكن كلا منهما يفقد محبوبته ، وفقدانه إياها يمهد لفقدانه الحياة ذاتها . ولا نغفل أخيرا الشخصية الجماعية : الشعب المصرى بأسره .

وهذه الشخصيات لا تفتقر إلى العمق السيكولوجى ، لكن تعميقها يركز على الجانب الذى يثرى الحدث ويخدمه ، ولقد حرص الكاتب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات . ولعل أفضل منهج لدراستها هو « **نمط الأفعال** » الذى وضعه جريماس .[4] الشىء المطلوب هنا هو السلطة بالنسبة **للزينى بركات** ؛ إنه يطلبها لنفسه ، فى حين يعطيها الشيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصرى ، ويعاونه فى هذا **زكريا بن راضى وعميله عمرو** ، بل الشعب المصرى كله . فى حين يقف **سعيد الجهينى** والشيخ منه موقف المعارضين ، عندما تقترب النهاية فقط . أما زكريا ، فيملك السلطة ، التى يجندها ظاهريا لخدمة السلطان ، فى حين كانت تخدم فى الواقع أغراضه الشخصية ورغبته فى الاحتفاظ بمنصبه ؛ ويساعده على ذلك جيش البصاصين المنبثين فى كل مكان ، يتقدمهم مقدم البصاصين الذى يجند بدوره **عمرو بن العدوى** ؛ والمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يخشونه ولا يحبونه ؛ لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قرب النهاية . إذن ، يتفق **الزينى وزكريا** فى طلب السلطة أو الرغبة فى الاحتفاظ بها ؛ كما أنهما يلقيان المساعدة على نطاق واسع ، فى حين يقوم بدور المعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تفصح عن نفسها . ومن ثم كان الصراع بين الزينى وزكريا ، ذلك الصراع الذى ينتهى بانتصار الزينى بالخديعة والإيهام .

أما **سعيد الجهينى** ، فيطلب « **سماح** » التى يحبها لنفسه ، يريد أن يتزوجها وهى نفسها تساعده على ذلك ؛ لكن الأب يعارض هذا الحب ويزوجها شخصا آخر وعلى مستوى آخر ، يرغب **زكريا راضى** فى تجنيد سعيد لحساب دولة البصاصين ، لكن معارضة سعيد للفكرة تجعل زكريا يرغب فى تقديمه للموت ، يساعده فى ذلك ؛ عمرو بن العدوى وموقفه من الزينى موقف متميز ؛ فهو الوحيد ـ إلى جانب الشيخ أبى السعود ـ الذى ينتقل ، كلما تقدمت الرواية ، من مساندة الزينى إلى مناهضته وفضح أمره .[5] **والشيخ أبو السعود** يقف من كل هذا موقف المتفرج ، إلا فى أمرين : إقناع الزينى بقبول المنصب ، وتأديبه : « **يا كلب ... لماذا تظلم المسلمين ؟ لماذا تنهب أموالهم . وتقول كلاماً تنسبه إلىّ ؟ (ص ٢١١)** » .

وجدير بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزينى إلا ثلاثة : المرأة المجهولة التى تصرخ فى وجهه وهو سائر فى موكبه ، بعد توليه منصب الحسبة مباشرة : « **يا لئيم يا بن اللئيمة !** » ؛ وسعيد الذى يتهمه بالكذب بصوت عال فى نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذى يسبه ويطلب من دراويشه ضربه بالنعال . لكن التوقيت يلعب فى هذا الصدد دوراً حاسماً . فصرخة المرأة تضيع فى الفضاء ؛ لأنه ما من أحد كان يعرف الزينى بعد ، ووعى كل من سعيد والشيخ أبى السعود بحقيقة الزينى يأتى متأخراً ، بعد فوات الأوان ؛ بعد أن يكون أمر الزينى قد استفحل وأصبحت الهزيمة وشيكة . وقبل أن ننتهى من الحديث عن الشخصيات ، نشير إلى بناء جمال الغيطانى لروايته بناء محكماً ، وربطه الموفق بين العام والخاص ؛ بين مشكلة الفرد ومشكلات الجماعة . فحب سعيد لسماح ، وعدم مقاومته لزواجها من آخر ، أو بالأحرى اغتصاب رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصرى الذى يحب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متفرجا إلى أن تحل الكارثة وتحدث الهزيمة ، وتطأ أقدام الغزاة أرضها المقدسة . والشيخ أبو السعود نفسه كان يمثل سلطة روحية يلتف الناس حولها ، وكان يمسك فى الواقع بزمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الزهد والنسك تجعله يقف موقف المتفرج إلى أن تضيع البلاد .

يقول جمال الغيطانى : « **منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك، اهتمامى المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ ، ونشأتى فى منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالأسبلة والمساجد والبيوت** » .[6] ولقد وفق حقا إلى خلق هذا الشكل الفنى المبتكر عندما كتب « **الزينى بركات** » وجعل التاريخ مادتها ، وعرف كيف يربط بين الماضى والحاضر . فنحن نشاهد معه كيف يصنع التاريخ فى عهد السلطان الغورى.الشعب المصرى يرضى بحاكم لايعرف أصله ولافصله ، بل يهلل له ويهتف . والحاكم يقدم الوعود فى شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعى عند توليه السلطة ، لكنه لايلتزم به ، بل على عكس ذلك ، يستغله أسوأ استغلال . لقد وعد باستخراج أموال المسلمين من الأمراء ، وها هو ذا يستخرج الأموال من المسلمين أنفسهم ، لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون.وموقفهم السلبى هذا نتيجة حتمية للخوف الذى أصبح جزءاً لايتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لتسلط زكريا بن راضى على كل صغيرة وكبيرة فى حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صنائعه فى كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس ثقتهم بأنفسهم ، وأصبحوا عاجزين ، متفرجين ، غير قادرين على الفعل والمشاركة فى صنع التاريخ ؛ تاريخ حياتهم الخاصة ، وحياة بلادهم . لكن ، هل الاستكانة هى السبيل الوحيد ؟ لا ! لكن **زكريا بن راضى** المكروه ، الذى ينصب كل جهده فى جعل البصاص « **محبوبا من الناس** » ، يشهر فى وجه من لايسير مع القطيع سلاح السجن التعسفى

والتعذيب ؛ تعذيب الروح وتعذيب الجسد فى أبشع صورهما : «**زكريا يحبس خلق الله ، زكريا لديه سجن تحت بيته . ترى كم من الأرواح أزهق ؟ أى الطرق سلك فى تعذيب أجساد خلقها الله ؟ ... كل من أمسكهم زكريا مساكين ؛ أرواحهم بريئة ؛ لم تجن ذنباً ؛ لم يتآمر أصحابها ، لم يسرق بعضهم ؛ لم يقل سباباً فى طريق عام ضد أمير أو كبير**» . (ص ٣٣) وفيما يلى مثال لمشاهد التعذيب التى تزخر بها الرواية : «**زكريا لا يلقى المحابيس هنا ؛ يبقى فى الطرف الآخر للبيت ، يجئ مبروك ، يفك قيود المحبوس المطلوب ، يعصب عينيه بمنديل ، يدفعه بحربة قصيرة فى ضلوعه . فى النهاية يقف أمام زكريا ، يبقى السكون بلا خدش فيتزايد رعب السجين ، لا يدرى من أين تجيئه الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر ، يمد زكريا فجأة يده ، يلمس كتف السجين ، غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل ، بتأن . كثيرون لم يحتملوا المفاجأة والمباغتة الخفية ، اللينة كبطن الأفعى ، يسقطون مغشياً عليهم ، ترفع العصابة عن العينين فى البداية تترقرق ابتسامة هادئة كنار قرب انطفائها ، يمضى وقت ، ترتفع صرخات زعيق وآلام ...**» (ص ٢٩) . هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير . وتنتهى حياة سعيد ، المتمرد الذى يرفع صوته ويقول للزينى «كذاب» ، نهاية مأساوية .

التاريخ يُصنع أيضاً أمام أعيننا ، نحن القراء فى زمن عصر المماليك . ويبين لنا **جمال الغيطانى** ، من خلال سرده الوثائقى ، أن هزيمة مصر واحتلالها فى عام ٩٢٢ هـ كانت حصيلة منطقية ، بل حتمية ، لموقف معين من التاريخ : **الخضوع للحدث ، مهما كانت خطورته ، والسلبية ، والخوف** . العدو العثمانى ، الخارجى ، واقف على الأبواب ؛ لكن الخطر لا يتمثل فيه بقدر ما يتمثل فى العدو الداخلى ، الحكام والمحكومين سواء بسواء ، الذين يتيحون له فرصة الانقضاض على البلاد . بعبارة أخرى ،الحدث التاريخى نتيجة طبيعية ، أو إفراز لسياق سياسى واقتصادى واجتماعى ــ وأحيانا دينى ــ معين . بهذا المؤشر تنتهى «**الزينى بركات**» ، مصورة المماليك وهم يعيثون فساداً فى البلاد . والعلاقة بين ماضى المماليك وحاضر مصر وهزيمتها فى عام ١٩٦٧ واضحة جلية . ومن خلالها يتأكد أن التاريخ يعيد نفسه ، وإن اختلفت الأسباب والظروف . لكن ما يبرز ، ويحتل المقام الأول فى «**الزينى بركات**» ، إلى جانب درس التاريخ الذى يُستخلص منها مباشرة ، هو الجانب الإنسانى الذى يكسبها بعداً عالمياً أكيداً . إذ تتحدث الرواية عن مأساة الإنسان المقهور المغلوب على أمره ، المهان فى روحه وجسده ، الذى تتحكم فيه ، وفى حياته ، وقوت يومه ، قوى الظلم والطغيان ؛ الإنسان الذى يتعرض للقمع ، ويفقد حتى إنسانيته ، فى أى زمان ومكان . إنها لاتروى مأساة مصر ، وإن كانت توغل فى «**المحلية**» ، بل تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث اليوم ، حيث اتخذ الغزاة العثمانيون وجوها أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وقسوة : «**فى الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية يبدو أنهم متجهون إلى سجن من السجون ... دق طبل بعيد ، ربما يغادر الفلاحون عالمنا بعد قليل . مشيت قربهم ، عيونهم زائغة ، يتمنون لو احتووا كل مايمر بهم . نفس ما رأيته فى طنجة ؛ طابور رجال يعبرون أسوار المدينة البيضاء ، مشدودين إلى بعضهم البعض برباط الهلاك الأبدى ، فى العيون نفس النظرة . هذا الرجل المسوق إلى الإعدام فى تلك الجزيرة الصغيرة بالمحيط الهندى يرجو من الناس إعادة النظر فى أمره ... العينان تقولان نفس المعنى ؛ أن يعلم الإنسان أنه بعد خطوات ، بعد مسافة زمنية معينة ، لن يفتح عينيه أبداً**» . (**ص ١٤ ــ ١٥**) .

* * *

وفى عام ١٩٧١ أيضاً ، كتب **نجيب محفوظ** رواية «**الكرنك**» ، وظهرت طبعتها الأولى فى عام ١٩٧٤ أى إنه كتبها تقريباً فى نفس الفترة التى كتب فيها الغيطانى روايته . والجمع بين الكاتبين هنا يقصد به تأثرهما بأحداث تاريخية واحدة ، عبر كل منهما عنها بطريقته الخاصة . ومن المؤكد ، لأول وهلة ، أن هناك تشابها بين العملين فى بعض النقاط ، واختلافا بينهما فى نقاط أخرى .

من حيث البناء الخارجى ، نجد أن **نجيب محفوظ** قسم روايته إلى أربعة أجزاء ، يحمل كل منها اسم شخصية رئيسية : **قرنفلة ، إسماعيل الشيخ ، زينب دياب ، خالد صفوان** ؛ وهكذا فعل الغيطانى فى فترات السرد . ويرجع هذا التقسيم إلى بناء «**الكرنك**» على طريقة الريبورتاج أو التحقيق الصحفى . كما أننا نجد راوياً يربط بين الأجزاء المختلفة المكونة للرواية ؛ بإجرائه أحاديث شبه صحفية مع الشخصيات . لكن هذا الراوى يختلف عن نظيره فى «**الزينى بركات**» ؛ **فهو يتحدث** بضمير المتكلم «أنا» ، ويقدم رؤية ذاتية للأحداث ، وتتاح له فرصة الوقوف على أسرار الشخصيات بالصداقة التى تتوثق بينه وبين رواد مقهى «**الكرنك**» ؛ **فهو يقول عن زينب دياب** ، قبل أن تفضى إليه بأدق أسرارها ، تلك الأسرار التى لا يعرفها حتى من كانت تحبه ؛ إسماعيل الشيخ : «**لعل استشفافها لإعجابى بها ، بغريزتها الفطنة ، هو ما مكن لصداقتنا أن تتوطد وأن تتناهى إلى ذروة الثقة .**» (ص ٨٠) .وبالرغم من أن هذا الراوى مجهول الهوية ، فإننا نعرف على الأقل أنه رجل متوسط العمر ، يثق فيه الناس ، ويعرف كيف يكسب صداقتهم ؛ فضلاً عن أن له موقفا معينا من الثورة ، والهزيمة ، والتجسس على الناس ، والزج بهم فى السجون بدون وجه حق .

وتتمثل العناصر المكونة للنص فى فقرات سردية لا تخلو من الانطباعات الذاتية والتعليقات بمختلف أنواعها (جمال قرنفلة ، ٥ يونيو ، الثورة ، الخ ...) ، وحوار يجريه الراوى مع الشخصيات ، تقدم من خلاله رؤيتها الذاتية للأحداث أو تنقل أحاديث كانت طرفاً فيها ، وأحاديث يسمعها الراوى ويسجلها فى روايته .

وفى حين تحدث ج . **الغيطانى** عن الماضى ، يتحدث **نجيب محفوظ** عن الحاضر. ولأن هذا الحاضر زمن فساد ، ورشوة ، واختلاسات : «**منهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة فى حقهم ، ومنهم الطامحون ، ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين ، وبين هؤلاء وأولائك يجن الشبان المساكين**» . (**ص ١٣**) ولأنه زمن القمع ، والاعتقال التعسفى ، والهزيمة ، فإن الراوى يرفضه ، ولا

يذكره إلا منفعلاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال : «**عجبتُ لحال وطنى .. إنه ... يبشر باتجاه إنسانى عظيم ، لكن مابال الإنسان فيه قد تضاءل وتهافت حتى صار فى تفاهة بعوضة ؟ مابالـه يمضى بلا حقوق ، ولا كرامة ، ولا حماية ؟ مابالـه ينهكه الجبن ، والنفاق ، والخواء ؟** » . (**ص ٣٠**) ونتيجة للإفراط فى الرؤية الذاتية ، تصبح القراءة «مغلقة» ، لا تحتمل إلا تفسيراً واحداً .

ويتمثل التاريخ هنا فى ثورة ٢٣ يوليو وموقف أبنائها المؤمنين بها منها – «**عند أكثريتهم يبدأ التاريخ بالثورة مخلفاً وراءه جاهلية مرذولة غامضة . إنهم أبناؤها الحقيقيون ... وقد تند عنهم ... أصوات معارضة توحى بيسارية متطرفة أو إخوانية حذرة هامسة ، لكنها لا تلبث أن تضيع فى الهدير الشامل** » (**ص ١١**) – خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال . وهنا ، يبرز الوجه المعاصر لزكريا بن راضى ، وجه خالد صفوان – هل هو محقق ، هل هو مدير سجن ؟ – الذى يمثل «**قوة تملك كل شىء ولا تخفى عنها خافية**» . (ص ٦٨) . فهو يعتقل الشبان الثلاثة – حلمى حمادة ، وإسماعيل الشيخ ، وزينب دياب – ثلاث مرات ، مثلما يُعتقل سعيد الجهينى ، وهو فى مثل سنهم ، ويخضعهم لتجربة واحدة : الاعتقال التعسفى ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان المسلمين – إنه يشتبه فى إسماعيل لأنه أعطى قرشاً لبناء جامع – ومرة بتهمة الشيوعية ؛ ثم يفرج عنهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك فيهم آثاراً لا تنمحى . فهو يقتل حلمى حمادة ، وينتهى بإسماعيل الشيخ وزينب دياب إلى الضياع واليأس (تفقد زينب شرفها ، وطعم الحب ، بل تتحول إلى مايشبه البغاء ؛ ويفقد إسماعيل إحساسه بآدميته ، وثقته بنفسه ، ويتحول الاثنان إلى «مرشدين») . وتبلغ زينب عن صديقهم حلمى حمادة ، وتقتله مجازاً ، وتلخص كل هذا بقولها : «**كنا نشعر بأننا أقوياء لا حد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطرب شعورنا بالقوة ، وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، وثقتنا فى أنفسنا وفى الأيام ، واكتشفنا وجود قوة مخيفة تعمل فى استقلال كلى عن القانون والقيم الإنسانية ...** » (ص ٨٤ – ٨٥) .

هكذا يُطلق سراحهم ، بعد أن تكون حماسة الشباب وبراءته وآماله قد زالت ، مخلفين وراءهم الحسرة ، و «القرفَ» ، فى نفوس خربت إلى الأبد .

ويجعل **نجيب محفوظ** من هذه التجربة نقطة تحول جذرية فى مصير شخصياته الشابة ؛ فهى تنتهى إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإذ يذكر الأسباب التى تُرتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ، يعيد نجيب محفوظ النظر فى الثورة ذاتها ؛ فهى التى أوجدت – «**زمن القوى المجهولة ، وجواسيس الهواء ، وأشباح النهار**» . (ص ٢٣) أرادت أم لم ترد . وهذه القوى هى التى تمتهن كرامة الإنسان بحجة حماية الثورة والدفاع عنها :

– **لا تحقيق ولا دفاع .**
– **لا يوجد قانون أصلاً .**
– **يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات ، وأنه لابد من التضحية بالحرية .**
– **والقانون ولو إلى حين .**
– **ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فآن لها أن تستقر على نظام ثابت .** (ص ٢٠)

هذه التجربة الفردية والجزئية مادامت تمس بعض الأفراد فقط فإنها تنتهى بالإخفاق ، سواء على المستوى السياسى أم على المستوى العاطفى : تفقد قرنفلة من تحب ، ويضيع الحب الطاهر الذى كان يربط بين زينب وإسماعيل ، مثلما ضاع حب سعيد الجهينى لسماح . والمأساة ، فيما يتعلق بكل هؤلاء هى أنهم فى شرخ الشباب ومقتبل العمر ، فضلاً عن أنهم يمثلون الجيل الذى تضع فيه الأمم آمالها .

ويربط الكاتب هذه القضية الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقضية الجوهرية التى شغل بها الشعب المصرى كله آنذاك : هزيمة ٥ يونيو (ضاع الشباب ، وضاعت أحلامه ، وضاعت الأرض) . ويدير الكاتب – الراوى حواراً حول أصداء هذا الحدث الجلل : كيف وقع ؟ هل عاش الناس فى أكذوبة ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما بقى الشعب المصرى «متفرجا» فى عهد السلطان الغورى على نحو مارأينا ، حتى دخل العثمانيون البلاد ، يحاول الشعب المصرى فى «**الكرنك**» أن يفهم ، ولكن بعد فوات الأوان . وبالرغم من اختلاف السياق التاريخى للروايتين ، نلمس أن السبب الذى أدى إلى هزيمة الشعب المصرى فى الماضى والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التى تنتج عنه .

وتنتهى «**الكرنك**» بنبرة تفاؤل وأمل ، أمل فى أيام أفضل ، بالرغم من قسوة الهزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مهما كانت الاختلافات بين «**الزينى بركات**» و«**الكرنك**» ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من تاريخ الشعب المصرى ، شاهد يثبت ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل صدى عصره وضمير الأمة الحى .

• هوامش

(١) انظر **G. Lukàcs: «Le Roman Historique», Paris, Payot, 1972.**

(٢) تعرض الكاتب المسرحى آرتور آداموف لهذه القضايا عندما أراد أن يُدخل التاريخ فى مسرحياته . انظر ،

Samia Assad Chahine: «Regards sur le Théâtre d' A. Adamov.», Paris, Nizet, 1981.

(٣) ابن إياس ، المطبعة الأميرية ببولاق ، القاهرة ، ١٨٩٤ .

(٤) انظر **A. J. Greimas: «Sémantique Structurale», Paris, Larousse, 1966.**

(٥) تقول د . رضوى عاشور : «من الواضح أن الغيطانى قد أراد أن يجعل من الجهينى صورة الذات ... ونتج عن هذا العامل الذاتى وراء بناء شخصية سعيد الجهينى كثافة شعرية تتبدى فى الأسلوب الغنائى المرتبط بالشخصية ، كما ينتج عنه قدر من الإسقاط المعاصر يبدو أوضح فى الجزء الأخير من الرواية ، وهو إسقاط يتعارض أحياناً مع البناء الموضوعى للشخصية .» . («الروائى والتاريخ» ، «الزينى بركات» لجمال الغيطانى» ، «الطريق» ، ١٩٨١ ، العدد الخاص بالرواية) .

(٦) جمال الغيطانى ، «بعض مكونات عالمى الروائى» ، «الآداب» ، فبراير – مارس ١٩٨٠ .

المجلس الأعلى للثقافة
الثقافة الجماهيرية

الثقافة الجماهيرية تحتفل بأعياد التحرير

من ٢٥ أبريل إلى ١٠ مايو ١٩٨٣

بمناسبة إتمام الإنسحاب الإسرائيلى عن سيناء خلال شهر أبريل .. أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجا للاحتفالات فى كافة مواقعها الثقافية (قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات) .

وسوف تشارك فى الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهى :

- الثقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ، المكتبات ، البرامج الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفى هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم أمسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادى المرأة ومعرض لنوادى العلوم برفح وشرم الشيخ بسيناء .

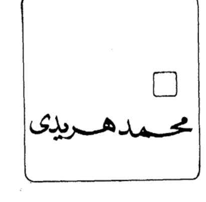
وتقوم السينما بتقديم عروض سينمائية وعروض فيديو وكذلك تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما فى رفح وشرم الشيخ وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية بإقامة معارض فنية رفيعة المستوى وتشارك فرق الموسيقى فى الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسيناء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهرية خلال فترة الاحتفالات :

- أمسية (سيناء .. وطنى) على مسرح الجمهورية .
- مهرجان مسرحى على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق مسرحية .
- مسارح بالميادين (حلوان .. العتبة .. شبرا الخيمة .. عابدين .. ميت عقبة) .

تتضمن عروضا لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقات الشرطة .
- احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضا مسرحية فنون شعبية .. ندوات .. عروض سينمائية .. فنون تلقائية .

مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية


محمد هريدى

دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعى وقضاياه ، وتخطى التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو جيل بأسره ، فأصبح نتاجهم سجلاً لحياة مجتمعهم . وبقدر ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجا لهذا السجل من حياة المجتمع المصرى طوال نصف قرن من الزمان ، نجد روايات يعقوب قدرى[1] تجسيداً لفترة تربو على خمسة وسبعين عاما من حياة المجتمع التركى . ولم يقف التشابه بين نتاج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعى ، بل تعداه إلى تناول ظواهر بعينها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، وتشابه بين ملامح الشخصيات الروائية ... كل ذلك يدفع المرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل ، على الرغم من اختلاف اللغة التى كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره المجتمعان المصرى والتركى ، من أحداث سياسية ، وما سادهما من قيم اجتماعية ، فمن الجدير بنا أن نلقى نظرة عجلى على الأحداث السياسية والظواهر الاجتماعية التى تمثلت فى كلا المجتمعين ، حتى ندرك درجة التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذى حدا بالكاتبين إلى هذا الاتجاه من ناحية أخرى .

الوجدان القومى :

وإذا كان النقاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبى بكاتبه ، فلا اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية فى تكوين وجدان الكاتب ولا شك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان له أبلغ الأثر فى تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ، وفى غلبة الطابع القومى على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنبى يجثم على صدر الوطن ويتحكم فى مقدراته ، والسلطة الحاكمة تمتثل لأوامره ، بل وصل الأمر إلى حد عزل **الخديو عباس** الذى لم يكن ممتثلا لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان **حسين كامل** ، قبيل الحرب العالمية الأولى . ومن ثم كان من الطبيعى أن يثور الشعب على هذا الاحتلال مطالباً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة منادياً بالدستور . وقد اتخذت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المنظم ، مثل ثورة **مصطفى كامل** وحزبه الوطنى من بعده ، ومنها غير المنظم ، مثل محاولة اغتيال السلطان **حسين كامل** والمظاهرات الشعبية فى شوارع القاهرة . ثم انصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية المختلفة فى ثورة ١٩١٩ التى كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومية للشعب المصرى . ولا شك أن نمو الوعى القومى على النحو الذى ظهر فى ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً لنمو فى الوعى الثقافى . وهذا ما عبر عنه الأستاذ **يحيى حقى** فى كتابه «فجر القصة المصرية» بقوله : «فى أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى **سيد درويش** ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلاهما منبعثان عن حاجة ملحة لإيجاد فن شعبى صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعى متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة»[2] . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم الاجتماعى وتناول قضاياه ، ولا سيما بعد أن تردت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ؛ تلك الأوضاع التى أفرزت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبيعى أن يصاحب هذه الثورة أشكال من التغيير فى شتى مناحى الحياة الاجتماعية والسياسية .

وإذ كان الأديب يراقب ما يمر به المجتمع المصرى من الأحداث والمتغيرات الاجتماعية ، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه . وهذا ما حدا **بنجيب محفوظ** إلى أن يتأمل تاريخ مصر ، قديمه وحديثه ، فكان أول ما نشر له كتاب عن مصر القديمة ، ترجمه عن الإنجليزية . وننقل عنه قوله فى هذا المجال «هيأت نفسى لكتابة تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى على نحو ما صنع ولتر سكوت فى تاريخ بلاده» . ولم يكن التاريخ فى يد نجيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومتاعبه . وقد كانت باكورة إنتاجه أصدق تعبير عن هذا الاستخدام وما روايات «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» ، إلا نقد للحكم الملكى وسلطات الاحتلال الإنجليزى من خلال الإطار التاريخى ، وهكذا نلمس الاتجاه القومى لدى **نجيب محفوظ** منذ مطلع حياته الأدبية .

وإذا انتقلنا من ضفاف النيل إلى ضفتى البوسفور وجدنا أن الشعب التركى قد مر بنفس الظروف والملابسات التاريخية ، مع بعض الاختلاف فى التفاصيل ، وأنه عاش نفس الكفاح تقريبا .

منذ أواخر القرن السابع عشر وعوامل الانهيار تنخر فى جسد الدولة العثمانية من الداخل ، وأعداؤها يتربصون بها فى الخارج . وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح ، أملاً فى إنقاذ الدولة من هذا الانهيار وظهرت عند ذاك إيديولوجيات متعددة ، اختلفت فى الوسائل واتفقت فى الهدف ، فمنها ما هو إسلامى يرى فى الجامعة الإسلامية طريق الخلاص ، وما هو عثمانى يرى فى الوحدة بين الولايات العثمانية خير سبيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة ، ومنها ما هو ليبرالى يرى فى النظم الغربية وحضارة الغرب خير وسيلة للإصلاح ، وأخيرا ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات ، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك ، خصوصا بعد الهزيمة التى منيت بها الدولة العثمانية فى حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من انسلاخ الولايات المسيحية ، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من أقوى العوامل التى فجرت الوعى بالقومية التركية لدى الأتراك ؛ فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهى تحتل بلادهم وتمارس أبشع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال . وأيضا فقد أصيب الأتراك فى صميم قوميتهم الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انضموا إلى أعدائهم الحلفاء . ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم ، على نحو عبر عنه الكاتب **يعقوب قدرى** بقوله : «إحساسنا بقوميتنا جاء نتيجة لضربات مبرحة أصابت أمتنا ، وهو عصارة آلام قاتلة عشناها . وكان أعظم درس لقنته إياى الحياة ، حينما رأيت الحضارة الغربية بوجهها السافر ، تلك الحضارة التى عشت ردحا من الزمن على ثقافتها ، فأصابتنى صدمة كبيرة ، وتفتحت عيناى على حقائق أخرى»[٣] . وقد تمثلت هذه الحقائق فى ضرورة اعتماد الأتراك على أنفسهم فى الأخذ بوسائل الحضارة ، مستمسكين بتراثهم القومى من ناحية ، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركى حتى يمكنه النهوض بمستواه الحضارى من ناحية أخرى .

وكما خاض الشعب المصرى معركتين ، إحداهما فى سبيل الاستقلال والأخرى فى سبيل الدستور ، عاش الشعب التركى أيضا نفس المعركتين . وكفاحه لنيل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تطور فى النصف الأخير من نفس القرن ليشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خلعت **السلطان عبد العزيز** من العرش ، وأجبرت **السلطان عبد الحميد** على إعلان الدستور الأول عام ١٨٧٦ ، والدستور الثانى (المشروطية الثانية) عام ١٩٠٨. وقد تميزت الحياة الحزبية بعد هذا الإعلان بالصراعات التى تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامى قبيل الحرب العالمية الأولى .

وما كان الأديب التركى ليقف ساكنا إزاء هذه الأحداث ، أو بعيدا عن هذا الصراع . وأصدق تعبير عن موقف هذا الأديب ما قاله **يعقوب قدرى** ، مفسرا تحوله إلى الواقعية بعد أن كان منتمياً إلى جماعة أدبية رومانسية النزعة : «سنوات طوال وأنا أدافع عن مبدأ الفن للفن بكل ما أوتيت من حماسة ، ثم اندلعت حرب البلقان ـ أولى كوارثنا القومية وما إن سمعت هدير المدافع الرابضة فى جاتالجه[٤] حتى أدركت أن هناك شيئا آخر جديرا بالدفاع عنه ، ثم جاءت سنوات ١٩١٤ ، ١٩١٨ بما حملته من هجوم الاستعمار الغربى على وطننا بكل وحشية ... حينئذ أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة ، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة ، وأنه تعبير عن الأجيال ، وأنه إذا جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له»[٥] وانطلاقاً من هذا المفهوم للأدب ، وتحت وطأة الإحساس المفعم بالقومية التركية ، اتجه **يعقوب قدرى** إلى تاريخ تركيا يقلب فى صفحاته ، مرددا أيضا نفس العبارة تقريبا ، التى سمعناها من **نجيب محفوظ** ، قائلا : «لم يكن ذلك بمحض إرادتى بل وجدتنى مضطراً إليه حينما أردت أن أجسد الحياة المجتمعية ، وأن أخلق نماذج حية ، فكان ما عاشه المجتمع التركى من أحداث ، ومن عرفت من شخصيات ، هما المادة التى نسجت منها أعمالى»[٦] .

وعلى هذا النحو نجد الكاتبين قد جنحا إلى التاريخ القومى حين أرادا التعبير عن احتياجات مجتمعيهما . وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعبين ، المصرى والتركى ؛ وقد تشابهت هذه الصفحات إلى حد كبير . ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن البوتقة التى انصهر فيها الأديبان كانت واحدة .

فإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشعبين فى العادات والتقاليد فى شتى جوانب الحياة الاجتماعية ، نكون قد وقفنا على أهم العوامل التى أدت إلى تشابه الإنتاج الروائى عند كل من الأديبين .

التأثير الفرنسى :

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد ، بقى لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس ، ولا سيما فى الشكل ، هو الرواية الفرنسية . ولا مفر من الاعتراف بفضل هذه الرواية على مثيلتها العربية والتركية ، خصوصا حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية ؛ فقد اتخذوا من الواقعية أسلوبا لهم فى التعبير ، وكانت مدرستا الواقعية والطبيعية فى الأدب الغربى بصفة عامة ، والفرنسى بصفة خاصة ، مصدراً لاقتباساتهم فى مجال الشكل على وجه التحديد .

ويعترف **يعقوب قدرى** ـ حيث كان الأدب الفرنسى أكثر نفوذا فى الأدب التركى ـ بالأثر الفرنسى ، قائلا : «لقد استمتعت ، فى

مرحلة الشباب ، بقراءة **ستاندال وبلزاك وزولا** ، أما الآن فتروقنى أعمال **مارسيل بروست وجول رومان ورومان رولان** ... ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية فى أعمالى ، حتى إن بعض الشخصيات والأحداث نقلتها كما هى »[٧] . والرواية المصرية ، على يد **نجيب محفوظ** ، لم تكن أيضاً بمنأى عن هذا التأثر . ونكتفى هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور **شفيع السيد** من نتائج حول تأثر نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعى الذى اشتهر به **إميل زولا** فى الأدب الفرنسى .[٨] وبمجرد النظر إلى الشكل الروائى الذى جربه رواد الواقعية والطبيعية فى الأدب الفرنسى ، ندرك تأثر أدبائنا بهذا الشكل الذى عنى بتصوير الحياة ودلالتها الاجتماعية على مدى حقب زمنية طويلة ، تصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى ؛ فقد صور **بلزاك** فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الإنسانية) ، وتابع **إميل زولا** حياة أجيال مختلفة من أسرة واحدة ، عاشت سنى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة «**روجون ماكار**» Rougon Macquart وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطورا ، حيث نادى الأخير بأن «تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله ، أو الإنسانية جمعاء ، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص ، ومن ثم لابد للكاتب أن ينسج روايته بأكبر قدر من خيوط الحياة » .[٩] وقد عرف هذا الشكل فى الأدب الفرنسى باسم Roman Fleuve ، أى (الرواية النهر) ؛ ذلك الشكل الذى تجلى بكل ملامحه فى ثلاثية **نجيب محفوظ** ، و«**بانوراما**» **يعقوب قدرى** .

الوحدة الزمانية :

وإذا كان الكاتبان ـ موضوع الحديث ـ قد استهدفا تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لهما ، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية التى شملتها الروايات واحدة تقريبا ؛ إذ بدأ **نجيب محفوظ** بتصوير حياة المجتمع المصرى منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة ، ثم عالج الوضع السياسى على الصعيد الداخلى بعد ثورة ٥٢ فى «**السمان والخريف**» ، ثم أبرز السلبيات التى صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ فى رواية «**ميرامار**» ، وكانت «**ثرثرة فوق النيل**» تعبيراً عن حالة الإحباط التى عاشها المجتمع المصرى بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ .

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة ، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين : **الأولى ، مرحلة ما قبل الثورة ، وقد تميزت بالنضال القومى ؛ والثانية : مرحلة ما بعد الثورة ، بما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة** .

وقد تمثلت هاتان المرحلتان فى روايات **يعقوب قدرى** أيضا ؛ فنرى صورة الحكم الاستبدادى **للسلطان عبد العزيز** من خلال رواية «**هب أو شرق**» (الجميع يغنون نفس الأغنية) ؛ وعولجت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة الفارين من حكم **السلطان عبد الحميد** فى رواية «**برسوركون**» (المنفى) ؛ ثم تابعت رواية «**قيرالق قوناق**» (قصر للإيجار) تداعى القيم خلال العهد الحميدى والحرب العالمية الأولى ؛ وسجلت «**حكم كيجه سى**» (عشية الحكم) الصراع الحزبى الذى أعقب إعلان الدستور الثانى عام ١٩٠٨ ؛ وصورت رواية «**صودوم وكومره**» الانحلال الخلقى الذى صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى ؛ وجسدت رواية «**يبان**» (الغريب) حياة القرية التركية خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ ؛ أما رواية «**أنقره**» فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية فى العاصمة الجديدة بعد الثورة ؛ وعولجت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسلبياتها وأثرها على الحياة الاجتماعية فى رواية «بانوراما» بجزئيها .

وهكذا نجد كاتبينا وقد غطيا أهم الأحداث التى مر بها كلا المجتمعين المصرى والتركى خلال التاريخ الحديث وقد تميزت هذه التغطية بالوقوف على ظواهر معينة ، سنحاول ـ فيما يلى ـ استجلاء ما تشابه منها :

١ ـ الانتماء السياسى فيما بين الحربين :

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للفرد فى صنع مستقبل بلاده ، أو التخطيط له على الأقل . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند **نجيب محفوظ** مع بداية الثلاثية ، التى بدأت أحداثها مع نذر الحرب العالمية ، وغليان الساحة السياسية بتيارات مختلفة ، تضافرت كلها للمطالبة باستقلال طال انتظاره . ومع تتبعنا لحياة أسرة السيد **أحمد عبد الجواد** على امتداد ثلاثة أجيال ، نشهد النشاط السياسى فى القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات . لقد رأينا فى «**بين القصرين**» إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب ، ومقاومة الشعب لهذا الاحتلال من الجانب الآخر ، وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية **فهمى عبد الجواد** ، الذى كان منتمياً ـ فكرا وقلبا ـ إلى ثورة ١٩١٩ . وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى ؛ فقد استيقظ فهمى ذات صباح فراح يعجب لوتيرة الحياة اليومية فى منزلهم ، وانفصالها عن العالم الخارجى ؛ «فالموت يجوب شوارع القاهرة طولاً وعرضاً ، ويرقص فى أركانها . يا للعجب ! ها هى أمه تعجن كعهدها منذ قديم ، وها هو كمال يغط فى نومه ... كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب ، كأن الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس»[١٠] وهو نفس الرصاص الذى أرداه قتيلاً فى إحدى المظاهرات غداة الإفراج عن سعد .. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة فى الحياة اليومية فى الرواية .

ومع تطور الوعى بالقضية الوطنية ، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها . فبعد أن كان حزب الوفد هو السائد ، شاركه فى هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين ؛ وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوسل بالمظاهرات فقط ، تعددت وسائلها ، وظهر الحوار ـ الهادئ حيناً ، والساخن أحياناً ـ بين الأقطاب المختلفة ؛ وهذا ما صورته «**قصر الشوق**» ، حيث غلبت عليها المناقشات الدائرة بين **كمال عبد الجواد** الوفدى وصحبه مثل : **حسن سليم** ممثل الأحرار الدستوريين ، **وحسين شداد** ممثل طبقة الأرستقراطيين وسلبيتهم . وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات فى هذه الفترة ، كانت الغاية واحدة ، وهى تحقيق «الاستقلال التام» .

وشهد جيل «**السكرية**» ، أى جيل أحفاد **السيد أحمد عبد**

الجواد ، تطوراً آخر فى مجال الانتماءات السياسية ؛ ذلكم هو تغلغل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصرى ، ولا سيما المتوسطة والعاملة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين المنتمين إلى الاتجاهين . وقد مثل الاتجاه الأول **أحمد شوكت** ، والثانى **شقيقه عبد المنعم شوكت** .

وقد دلل الكاتب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على الطبقة العاملة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استغل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التى نمت بين **أحمد شوكت وسوسن حماد** فى التدليل أيضا على إمكانية هذا الاتجاه بين الطبقتين المتوسطة والعاملة ؛ فقد نجحت هذه العلاقة العاطفية ، فى حين أخفقت مثيلتها بين **عايدة** ، سليلة الأرستقراطية ، **وكمال عبد الجواد** ، سليل الطبقة المتوسطة ولكى نكمل ملامح صورة الحياة السياسية فى تلك الفترة نضيف ظاهرة النفاق السياسى والوصولية فى « **القاهرة الجديدة** » و « **خان الخليلى** » .

وبقدر ما استطاع **نجيب محفوظ** متابعة الحياة السياسية فى مصر من خلال شخصياته الروائية ، حالف النجاح **يعقوب قدرى** فى ملاحقته لمسيرة المجتمع التركى ، من حرب ضد الاستعمار فى إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المنتمون إلى « الشبيبة العثمانية » فى مواجهة **السلطان عبد العزيز** . وقد تطورت هذه الحرب وتحول اسم الجماعة إلى « **تركيا الفتاة** » فى عهد **السلطان عبد الحميد** ، الذى ما فتئ يطارد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، معلنين حربا شعواء ضده ، ومتخذين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية « **برسوركسون** » (المنفى) تسجيلا لهذه الحرب ، وتصويرا لحياة المحاربين فى المنفى . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بنزول السلطان على رغبتهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة النيابية فى تركيا .

ويبدأ الكاتب فى روايته التالية بما انتهى إليه فى الرواية السابقة ، فيصور فى « **حكم كيجه سى** » (عشية الحكم) الصراع الحزبى القائم بين جماعة الاتحاد والترقى ومعارضيها عقب إعلان الدستور .. احتدم هذا الصراع بين الاتحاد والترقى ، وهو الحزب الحاكم فى ذلك الوقت ، والمعارضة التى التفت حول ما سمى بحزب « الائتلاف والحرية » . ومن ثم فقد انضم بطل الرواية **أحمد كريم** وصديقه **أحمد صميم** إلى المعارضة ؛ وكلاهما صحفى يمثل الشباب المثقف الذى أدرك أن الديمقراطية تعنى تبادل الرأى لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذى كان يرى فى الديموقراطية صراعاً على السلطة ، الغاية فيه تبرر الوسيلة . وكانت من وسائلهم المؤامرات والاغتيالات ، فاغتيل **أحمد صميم** . وكان لهذا الاغتيال وقع الصاعقة على قلب **أحمد كريم** ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه فى هدوء ، بل دبروا مؤامرة لاغتياله ، مستغلين فى ذلك الفتاة « سامية » التى أحبها ؛ وهى شقيقة لاتحادى متطرف . وهذا ما جعل **أحمد كريم** ينفر من تلك الفتاة ويعود إلى المعركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاعتقالات ، التى أعقبت اغتيال **محمود شوكت باشا** ، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حالة من الإحباط والانهيار النفسى ، أحس بها البطل حين أمسك بالقلم ليكتب رسالة إلى أمه فوجد يديه ترتعشان فقال : « لقد انتهيت » . ومع نهاية الرواية تطالعنا نذر الحرب العالمية الأولى .

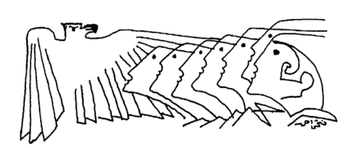
ولقد استغل **يعقوب قدرى** كل ما أوتى من إمكانيات روائية لينقل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامى ، بما فى ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ؛ كان **أحمد صميم** شخصية حقيقية ، وكان اغتياله أول اغتيال سياسى فى تاريخ تركيا الحديث . ولهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك ، ووصفها النقاد بأنها أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب النقدية لسلبيات الحياة الحزبية فى تلك الفترة .

٢ ــ تداعى القيم :

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الانهيار والتداعى فى النفس البشرية ، مرجعين هذا الانهيار إلى أسباب اجتماعية . ولاشك أن القيم التى يقوم عليها مجتمعنا الشرقى تقوم على مجموعة من القيم ، ترجع إلى أصول دينية ، وتتمثل غالبا فى قيمة الشرف والأمانة والعفة ... الخ . ويعتبر تخلى الإنسان عن إحدى هذه القيم انهيارا أو تداعيا فى نظر المجتمع على الأقل .

ولهذا التداعى أسباب مختلفة فى روايات **نجيب محفوظ** ، تنحصر ، غالبا ، فيما خلفته الحربان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصرى . وقد تمثلت هذه الآثار فى نمو طبقة أغنياء الحرب الذين أثروا ثراء فاحشا ، وصاروا يبذلون ما فى جيوبهم سعياً وراء حياة المتعة والملذات . كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقرا ، على نحو حدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل « جامعة أعقاب السجائر » وممارستها الرذيلة فى « **القاهرة الجديدة** » ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما نجده عند **إحسان ومحجوب عبدالدايم** فى نفس الرواية ، وكانت شخصية **حميدة** فى « **زقاق المدق** » أصدق نموذج لهذا الانهيار الخلقى ؛ فقد كفرت بالزقاق وما يعانيه أهله من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن ــ بوضعها الطبقى وتكوينها النفسى ــ بمنجاة من السقوط ، فاهتبلت أول فرصة تمثلت فى شخص فرج الذى أغواها ودربها على فنون الغواية حتى أصبحت غانية فى الحانات التى يؤمها عساكر الإنجليز . ولاشك أن هذه التجارة قد راجت خلال الحربين حتى لنجدها فى « الثلاثية » أمرا شبه عادى ، يمارسه **السيد أحمد عبد الجواد** وصحبه فى بيوت (العوالم) بصفة منتظمة .

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التى كانت تضحى بقيمة الشرف والعفة سعيا وراء مطامح مادية ، لم تصل إلى بغيتها من السعادة ؛ فهى تنتهى إلى الضياع بعد انفصالها عن قيمها الأصلية . وهذا ما حدث **لمحجوب عبدالدايم** فى « **القاهرة الجديدة** » **و حميدة فى** « **زقاق المدق** » ؛ وهذا ما أدى أيضا إلى ازدواجية السلوك عند **السيد أحمد عبدالجواد** فى (الثلاثية) .



ولم يكن المجتمع التركى بمنجاة من التأثر بالحرب العالمية وويلاتها ؛ فقد جعلت هذه الحرب **يعقوب قدرى** يكفر بالحضارة الغربية ، ويدرك زيفها ، بل يصفها فى كتابه (من جبال الألب) بأنها (عالم من التناقضات ، وثمرة لسلسلة من الحروب المدمرة ، وليست ثمرة عصر النهضة) . كما اشتد إيمانه بالشرق ، **فهو عنده يمثل «الروح السامية»** . وقد تناول **يعقوب قدرى** آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع فى بناء المجتمع التركى من خلال روايته **«قيرالق قوناق» (قصر للإيجار)** . **فها هى ذى سنيحة بطلة الرواية** ؛ وحفيدة أحد الرجال الذين كانوا **يعملون فى قصر السلطان عبد الحميد** ، **تضيق ذرعا بقصر جدها الذى لاتجد فيه من الإمكانيات ما يساعدها على تحقيق مطامحها** ؛ **فهى تريد** أن تحيا حياة أوروبية ، ولم يكن فى طاقة جدها وأبيها الإنفاق على هذا المستوى ، ومن ثم فهى تفكر فى الزواج من رجل غنى يوفر لها هذه الإمكانيات ، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة ؛ فالزواج قيد وهى لا تحب القيود . وأيضا فإن القصر وجدها كانا يمثلان القيم القديمة المتعفنة ، فى رأيها ، فهجرت القصر إلى حياة اللهو فى ملاهى «بك أوغلى» ، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال ، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصيبت بخيبة أمل ؛ عادت لتجد أباها وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز ، يسهر حتى الصباح ، وقد جمع حوله رهطا من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار . وما أشبه «حميدة» عند **نجيب محفوظ** «بسنيحة» عند **يعقوب قدرى** ، **فكلتاهما** كانت تلهث وراء حياة أقامت صرحها فى مخيلتها ولكنها لم تجد هذه الحياة فى الواقع ، وكلتاهما هجرت قيمها الأولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع ، بل لم تهنأ بالاستقرار النفسى .

وينبغى أن نشير هنا إلى أن **يعقوب قدرى** وهو ينتقد انهيار القيم عند «سنيحة» التى تمثل شريحة من الجيل الجديد ، لا يمتدح قيم جدها الذى يمثل جيل (التنظيمات) ، بل يرى الأمل فى القيم الجديدة التى كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد ، تلك الفئة التى قادت حرب الاستقلال واضطلعت بمهمة إصلاح ما أفسده الاحتلال .

وكانت رواية «**صودوم وكَومره**» نموذجاً آخر لتداعى القيم عند شريحة من المجتمع الاستانبولى وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى .

وهكذا رأينا من خلال عدستى **نجيب محفوظ ويعقوب قدرى** الدمار المعنوى الذى أحدثته الحرب العالمية فى مجتمعنا الشرق .

٣ ـ الثورة الاجتماعية :

شهد كل من الشعبين ، المصرى والتركى ، ثورة قام بها الجيش ، واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية . وكان لابد للرواية وهى «صانعة الحياة» ، كما يصفها الروائى التركى **خالد ضيا** ـ أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات ، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتقنين هذه الثورة والتخطيط لها كما سنرى .

تابع **يعقوب قدرى** الثورة الكمالية منذ إعلان حرب الاستقلال ، محذراً من عمق الهوة بين المثقفين قادة الثورة ، والفلاحين جنودها ، وذلك من خلال رواية «**يبان**» (الغريب) . والغريب هنا هو ضابط من الحرب ، اضطر للإقامة فى إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الفلاحين . وحين طالت إقامته بين أهالى القرية زاد نفوره منهم ونفورهم منه ، حتى إن الفتاة التى أحبها رفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريتها .

وبقدر ما كانت رواية «**أنقرة**» تصويراً للاستيطان الجديد فى العاصمة ، ولسير الحياة الاجتماعية فيها ، كانت أيضا تصورا لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قيم . عاشت أنقره ثلاث مراحل من خلال بطلة الرواية **سلمى هانم** ، التى وفدت إلى المدينة مع زوجها الأول موظف البنك **نظيف بك** ، ولكن الحياة فى أنقره بدت لها ضرباً من المحال أول الأمر ؛ فمازال خيالها يعيش فى استانبول بما فيها من وسائل حضارية ، ومازالت تحن إلى حياة جديدة غربية النمط . ومن ثم نراها مستكبرة على من حولها ، متبرمة بتصرفات الأهالى السذج الذين يعيشون حياة (قروية) من وجهة نظرها . وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثانى ؛ فقد تزوجت البكباشى **حق بك** الذى وفر لها ماكانت تصبو إليه من حياة غربية النمط ؛ فقد أصبح من رجال الأعمال ، بعد استقالته من الجيش ، وأصبحت حياتها غارقة فى سهرات تمتد إلى الصباح مع المستثمرين الأجانب واتفاقاتهم التجارية . بيد أن **سلمى هانم** سرعان ما أصابها السأم من هذه الحياة أيضا ، خصوصا بعد أن تعرفت على الصحفى الشاب **نشأت ثابت** ، الذى ساعدها على الخروج من أزمتها ، وعلى الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضا بزواجه منها . كان **نشأت** يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية ، وكان متشبعاً بروح الأناضول ، فأقنعها بهذه الروح . ورويدا رويدا بدأ إحساسها بالاغتراب يزول ، وبدأت الهوة تضيق بينها والحياة المحلية . والدليل على ذلك اشتغالها بتمريض جرحى حرب الاستقلال . بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجزء الأخير من الرواية كان محض خيال ومجرد تصور لما يمكن أن تقوم عليه الحياة الجديدة من قيم أصيلة ، يعرب عن خيبة أمله فى تحقيق هذا القصور فى الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول : «كنت أتصور أن هذا سيحدث بعد عشرين عاما من الانقلاب ، ولكن ها قد مضى عشرون عاما على العشرين ولا تزال أنقره تعيش نفس الحياة التى صورتها فى الجزء الثانى»[١١] ـ ويقصد حياة التفرنج .

ورواية «**بانوراما**» ـ كما تبدو من اسمها ـ هى إطلالة على مجتمع الثورة الكمالية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠ . وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من جزئيات هذا المجتمع لتشكل لنا فى النهاية لوحة كاملة لمجتمع ما بعد الثورة ، حملها الكاتب رؤيته ونقده للسلبيات التى صاحبت التطبيق ، وهذا نفسه ما فعله **نجيب**

محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢ . والمجتمع التركى كما نراه من خلال «**بانوراما**» **يعقوب قدرى** قد أصيب بحال من الضياع وفقدان التوازن بعد مضى خمسة عشر عاماً من الانقلاب . وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل **فؤاد** ، أحد أبطال الرواية : «ثم ماذا ؟ وإلى أين ! » والإجابة عن هذا التساؤل تنم عن ألم شديد «ـ لا أعرف ! لا أعرف شيئا قط ؛ وبمعنى أوضح فالحوادث فاقت حدود إدراكنا ، سنعود جميعا ، نحن والعالم ، إلى ظلمات العصور الوسطى ؛ فلا العلم ولا الفلسفة بقادرين على إنقاذنا ، وسيأتى يوم تسيطر فيه قوى عمياء ــ مازالت مجهولة بالنسبة لنا ــ على مقدرات الإنسان»[١٢] ، ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نتعرف على الأسباب التى أدت إلى هذه النتيجة . ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم ، كما يشكو **أحمد نظمى** مدرس الفلسفة إلى صديقه : «نعم كل شخص ارتدى القبعة ، أصبح حليق الذقن ، نزعت المرأة حجابها ... ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا ؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات ، وقلد كل البدع الأوربية ، ثم قامت حركة **قباقجى مصطفى** الرجعية ، التى لا تختلف كثيرا عن تمرد الإنكشارية »[١٣] . وفضلا عن ذلك نرى أحد الولاة وقد انفق ببذخ على بناء قاعات للبلياردو ومسارح لا يؤمها أحد .

ونرى من خلال هذه «البانوراما» معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء الآثار الاقتصادية المترتبة على الأوضاع الجديدة ، فالتاجر **حسين منصور زاده** يشكو ــ على الرغم من تزايد أرباحه يوما بعد يوم ــ من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين ؛ والموظف الصغير **نيازى بك** ، الذى ظل يدخر من مرتبه طوال ثلاثين عاما وكله أمل فى أن يبتاع منزلا صغيرا ليتخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها ، رأى بصيصا من الأمل فيما تقيمه الدولة من مجمعات سكنية للتمليك فبادر إلى دفع الثمن ، ولكن القائمين على المشروع ما فتئوا يطلبون المزيد من النقود حتى عجز عن السداد ، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر . ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالا ؛ فها هو ذا **عثمان نورى بك** قد أصبح مرؤوسًا . فى ديوان وزارة الخارجية ، لشاب فى سن أبنائه ، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن . وطفح به الكيل حين توالت عليه «بلاغات نزع الملكية» ؛ فتارة تنزع ملكية لعقار لتوسيع الرصيف ، وأخرى لتجميل الميدان ، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية ، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته القوانين التى مست الجانب المعنوى من شخصية الإنسان التركى . ولذلك كانت ردود الفعل لهذه القوانين أكثر عنفا . وهذا ما نراه فى شخصية **الحاج طحينجى زاده أمين أفندى** ، الذى رفض أن يبارح داره لعدة سنوات خوفا من ارتداء القبعة بعد صدور قانون يحرم ارتداء الطربوش ، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج ، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران فى البلدية ، فامتثل لهذا القانون ، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعيا . ولم ينس ــ بعد مرور عشرين عاما على الثورة الكمالية ــ أن يشيح بوجهه عن تمثال أتاتورك كلما رآه فى مدخل حديقة الأمة . ويتمتم قائلا «لعنة الله عليه»[١٤] . أما جنود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها ، أعضاء السلطة التشريعية ، فقد انحصرت جهودهم فى إرضاء «المناصب العليا» وليس الجماهير ، مناقشاتهم رتيبة هادئة تحت القبة ، صاخبة وساخنة خارجها ، وكلهم خائف على «الكرسى» ، ولذلك فسلوكهم يشوبه النفاق والرياء . كل ذلك نراه من خلال مناجاة النائب **خليل رامز** لنفسه ، الذى كان يخشى أن «يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعلوها التراب ، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية»[١٥] .

وهكذا نرى اللوحة التى رسمها الكاتب لمجتمع ما بعد الثورة الكمالية قاتمة ، مفعمة بالتشاؤم . فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع ؛ «فالتاجر غير راض عن تقلبات السوق ، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت عليهم وطأة الضرائب ، والموظفون ذوو الدخول الصغيرة يئنون من ارتفاع إيجار المساكن ، والأشراف فى القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين ، وصغار الفلاحين مازالوا فى غفلتهم ، وقانون المساكن الجديد ظلم للمستأجر والمالك معا ، أما العلمانية فقد كانت سيفاً سلط على رقاب رجال الدين »[١٦] .

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لنرى من خلالها سلبيات الثورة الكمالية ، كشفت لنا قصة «**ميرامار**» عن أوجه القصور فى تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو ، وذلك من خلال شخصياته : فشخصية **سرحان البحيرى** عضو الاتحاد الاشتراكى تمثل النفاق السياسى فى تلك الفترة ، إذ إنه يتشدق بمبادئ لا يؤمن بها ، بل هو خائن لها ولكل القيم الإنسانية ومن ثم فقد غرر **بزهرة** الفلاحة ، التى ترمز إلى مصر فى الرواية . وشخصية **منصور باهى** أيضا تمثل خيانة للثورة ؛ فقد خان الأمانة ، وسرق أموال الشركة التى كان يديرها . وإذا اعتبرنا هؤلاء طليعة الثورة فهناك حطام لها أيضا . وقد تمثل هذا الحطام فى شخصية **طلبة منصور الإقطاعى** ، الذى أضير ماديا حين استولت الحراسة على أرضه ؛ وشخصية **حسنى علام** ، الذى رفضت قريبة له الزواج منه لأن «البلد أصبحت بلد شهادات» ، وهو لا يحمل أية شهادة .

ويتابع **نجيب محفوظ** السلبيات التى صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «**ثرثرة فوق النيل**» ، فنرى كيف أدت المفارقة بين الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المثقفين عن المجتمع ، شاكين من أن «كل قلم يكتب عن الاشتراكية ، على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والثراء ، وليالى الأنس المعمورة»[١٧] .

وما من شك فى أن كلا من الكاتبين كان شديد الولاء لثورة مجتمعه ، متعاطفاً معها ، فلم يكن نقدهما هجوما على الثورة بقدر ما كان حرصا على تصحيح مسارها .

الشخصية بين الإرادة والعمل :

حفلت الصورة المجتمعية التى رسمها كل من **نجيب محفوظ ويعقوب قدرى** بجمع متنوع من الشخصيات التى عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها . ومن الجدير بالذكر أن الكاتبين لم يكتفيا بالوصف الخارجى لهذه الشخصيات ، بل أمعنا فى الولوج إلى العوالم الداخلية لها ، مستبطنين أثر الأحداث عليها . وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصرى وما هو تركى منها ، خصوصا

فى موقف الأبطال حيال جوانب الانهيار الاجتماعى ، وهو موقف التردد دون الإقدام ، والحيرة دون اتخاذ القرار ، والإرادة دون العمل ، وباختصار موقف الفكر دون التطبيق . ومن ثم ليس بمستغرب أن نجد النقاد ، مصريين وأتراكا ، قد التقوا عند وصف هذه الشخصيات (بالهاملتية)[١٨] . وقد تجلت هذه الهاملتية بكل معانيها فى شخصية أحمد جلال بطل رواية (الغريب) **ليعقوب قدرى** ، فقد ظل طيلة إقامته بالقرية ، يراقب سكانها ، مستكشفا سلوكهم ، متلمسا مشاكلهم مفكرا فى الاقتراب منهم لمساعدتهم فى الخروج من محنتهم ، ولكنه لم يكن ليفعل شيئاً سوى مناجاة نفسه : «إلى أين أمضى ؟ وأين مكانى ؟ من سيفهمنى ؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة ؟ من سينقذنى من هذه الغربة ؟ أما من أخ ؟ أما من أخت ؟ أما من رفيق ؟ »[١٩] وظل **أحمد جلال** فى موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يحرك ساكنا ، إلى أن أجبره الأهالى على الذهاب معهم ، على الرغم من خبرته بوصفه ضابطا سابقا ، بل إن هذه المحنة كانت كافية لأن تجعله يذوب مع الفلاحين . ومع ذلك فإنه يعترف قائلا : «حتى المحنة لم توحدنا بل عمقت الهوة التى بينى وبينهم »[٢٠] . ولم يكن هذا موقف **أحمد جلال** فقط ، فها هو ذا **أحمد كريم** بطل « **حكم كيجه سى** » يقف متفرجا أمام الصراعات الحزبية ، نادما على تمسكه بالمعارضة : «إلام كل هذه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاء بنيه ، حتى لو كان لك قوة النسر فى عشه ، فماذا ستقول ساعة الاحتضار ؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة ، ولا أنت بحاقد على حزب الاتحاد والترقى .. إذن فعم كنت تدافع ؟ وفى سبيل أى شىء كنت تناضل ؟ لقد كنت تسير مسلوب الإرادة ، كالسائر فى نومه ، والموت هو النهاية »[٢١] .

ولم تسلم شخصيات **نجيب محفوظ** من الدوران فى هذا الفلك ، بل إننا نجد ياسين فى « بين القصرين » يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كريم ، مؤمناً بعبث ما نبذله فى الحياة من جهد ، بل بطلان هذه الحياة أصلا ، فها هو ذا «يشعر بكل ما فى قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ، ربما لم يجده ماثلا فى عالم الواقع ، ولكنه يشعر به كامناً فى قلبه ودمه ، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع ، أو فلتمض الحياة عبثا من العبث ، وباطلا من الأباطيل »[٢٢] . ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واضحا فى موقف حسنين فى «**بداية ونهاية**» ، حين عرض عليه أخوه **حسن** أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله ، فهو ما بين مقبل على أخذها لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعزة النفس . وكان حواره مع نفسه أصدق تعبير عن هذا الموقف : «لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل . أرفض . أقبل . أرفض . »ثم ينتهى هذا التردد إلى الإذعان » ، فلا حياة إلا بالإذعان . لن يدرى أحد ، ولكنى سأذكره ما حييت ، وسأخجل منه ما حييت .. فلآخذها كدين ثم أقضيه عند الميسرة ... إنى جائع ، شريف وجائع ، ولن أرفض . تبا للحياة »[٢٣] .

سادت هذه النغمة حوار غالبية الشخصيات التى جسدها الكاتبان فى أعمالها الروائية،وذلك الحوار الذى لم يكن ليترجم إلى عمل إيجابى . ولسنا فى موقف المحاكم لهذه الشخصيات ، وإنما أردنا إيجاد الدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتهما . وهو كما يبدو التزامهما بالواقعية النقدية التى لا تفرض على أبطالها تقديم الحلول وإنما تدفع بهم إلى إبراز جوانب الانهيار وأوجه القصور فى المجتمع كما رأينا .

● هوامش

(١) يعقوب قدري قراعثمان أوغلي : ولد فى القاهرة عام ١٨٨٩ لأب ينتمى إلى عائلة من عائلات الأناضول العريقة عاد إلى تركيا مع عائلته وهو فى السادسة من عمره وظل بها سنتين ليعود مرة أخرى إلى مصر وليتعلم فى مدرسة الفرير بالإسكندرية ثم رجع إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان لهذه النشأة المصرية أثر فى إنتاجه . إذ دارت أحداث أولى قصصه القصيرة فى أحد قصور القاهرة . اشتغل بالسياسة مع الأدب وكان مقرباً لدى أتاتورك . توفى عام ١٩٧٤ .

(٢) يحيى حقى ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٧٦

(٣) Kabakli, Ahmet, Turk Edebiyati, C. III Istanbul, 1974, s. 403

(٤) جاتالجه : تقع فى الشمال الغربى لاستانبول أى مدخلها من ناحية البلقان .

(٥) Kudret, cevdet, Türk Edebiyatinda Hikâye ve Roman, Istanbul C.II, 1970, S. 113.

(٦) المرجع السابق S. 100.

(٧) المرجع السابق . S. 114, 116

(٨) دكتور شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

(٩) نفس المرجع Kabakli, Ahmet, S. 408

(١٠) نجيب محفوظ ، بين القصرين ، ص ٣٣٨ .

(١١) Karaosmanoglu, Yakup Kadri Ankara

(١٢) Karaosmanoglu, Yakup Kadri, Panorama, S. 412.

(١٣) وهى ثورة مضادة لانقلاب ١٩٠٨ أرادت القضاء على حركة الاتحاد والترقى وإلغاء الدستور .

(١٤) Yakup Kadri, Panorama, S, 414.

(١٥) نفس الرواية S. 32

(١٦) نفس الرواية S. 414

(١٧) نجيب محفوظ ، ثرثرة فوق النيل ، ص ٣٧ .

(١٨) انظر الهلال ١٩٧٠ (مأساة الفرد عند نجيب محفوظ) دكتور على الراعى وللناقد التركى Cevdet kurret فى مرجعه السابق

(١٩) Yakup Kadri, Yaban, S. 77

(٢٠) نفس الرواية S. 154

(٢١) Yakup Kadri, Hüküm Gecesi, S. 338, 339.

(٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين ، ص٣١٠ .

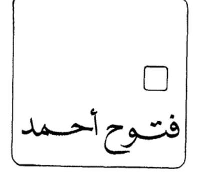
(٢٣) نفس المؤلف ، بداية ونهاية ، ص ١٩١ .



مكتبة
مدبولى
ميدان طلعت حرب
القاهرة / ت ٧٥٦٤٢١
تقدم
الأعمال الكاملة
للشاعر الراحل
صلاح عبد الصبور
كما نقدم
لجمهور
القراء
كتب ومراجع عربية وأجنبية
جرائد وصحف ومجلات ودوريات
قواميس متنوعة
كتب للأطفال مصورة وملونة
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
شرائط فيديو كاسيت تعليمية
وأفلام عربية وأجنبية

لغــة

الحوار الروائى


فتوح أحمد

(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائى فى منظورها الفنى العام ،فلذلك مكانه من مكتبة النقد الأدبى ، ومن تراث النظرية الروائية على وجه الخصوص ، فضلا عن أن كثيرا مما يمكن أن يقال فى هذا الصدد قد أصبح من نافلة المعرفة فى أوساط دارسى الأدب ومبدعيه على حد سواء . وبالمثل لاتمتد هذه الغاية بحيث تستغرق مشكلات الحوار المسرحى ، فلذلك ـ من الناحية المنهجية ـ مقام آخر ، بالإضافة إلى أن مايعنيه الحوار الروائى أسلوبا ووظيفة قد لاينطبق بالضرورة على مايعنيه الحوار المسرحى . صحيح أن الحدود بينهما ربما تنزاح أو تتقارب أو تتماس فى بعض جوانب التطبيق ، بيد أنه يظل ثابتا ـ من الناحية النظرية على الأقل ـ أن الكلمة فى الحوار المسرحى وجدت أصلا لكى تُنطق ، وأن الكلمة فى الحوار الروائى وجدت أصلا لكى تقرأ ، وبين النطق والقراءة مسافة تماثل فى دقة تلك التى تقع بين العمل المسرحى والعمل الروائى .

ولاينال من سلامة هذه التفرقة أن الكلمة الحوارية فى الحالتين قد تستهدف بعض المرامى الفنية المشتركة كالكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة ، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها ، أو الإسهام فى تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل ؛ ولاينال منها ـ كذلك ـ مايسم الكلمة فى الحالتين من خاصيتى التوّجه والغائية ؛ نعنى بذلك أنها رسالة ينهض المتحاوران فيها بدورىْ المرسِل والمستقبل ، وأنها لاتستقل بغايات جمالية خالصة ، كتلك التى يمكن أن تستقل بها الكلمة الشعرية ؛ فعلى الرغم من هذا وذلك ، تبقى للكلمة فى الحوار المسرحى طبيعة «الفعل» التى تستمدها من طبيعة الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه ، وهى فعل لا بوصفها سببا لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية فحسب ، بل هى فعل لأنها ـ فى المقام الأول ـ واقعة لفظية ذات خصائص إيقاعية ورمزية ، ربما تفوق بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم الفعل بمفهومه المادى المألوف[١] .

لايبقى بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن نقول بكل مباشرة ووضوح ، إن غايتها لغة الحوار الروائى فحسب[٢] ، وهى لاتستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة فى نتاج هذا الكاتب أو ذاك ، فمثل تلك المعالجة التطبيقية تقتضى من السعة والتفصيل دراسة ـ وربما دراسات ـ أخرى ، بل تستهدفها من خلال مواقف النقاد تجاهها ، وشهادات المبدعين من كتاب القصة فى شأنها .

ولأن القضية فى صورتها العربية لا تعدو أن تكون فرعا لظاهرة أخرى أكبر حجما وأشدّ خطورة ، هى ظاهرة الازدواج اللغوى ، والتنازع الذائع بين الفصحى والعامية ، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث ، وهى ظاهرة محلية فى مجملها ، وإن كان لها بعض وجوه الشبه الجزئية فى اللغات الأجنبية الحية ، فإن من المشروع أن نتقيد بهذه الحدود المحلية فيما نعرض له من شهادات ومواقف ، ضاربين صفحا عن تجليات هذه الظاهرة فى آراء المستشرقين ، وما أكثرها ، مؤثرين أن نضع نقادنا ومبدعينا داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد فى فرض رأى اللهم إلا ما عسى أن تفرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو استنتاج أو تأويل .

(٢)

ولايخفى أن القضية منذ بواكيرها الأولى قد التبست فيها الجوانب الفنية بالجوانب القومية والتراثية التباسا شديدا ، كما اختلطت فيها بواعث الاختيار وتزاحمت على نحو كان يدفع بالكاتب إلى اتجاه ، على حين لاتزال عينه مصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذى غلّف كثيرا من المواقف ، ووسمها بالتردد ، أو التوسط ، أو حتى التراجع . ويمكنك أن

تطالع ماكتبه عيسى عبيد فى مقدمة «إحسان هانم» (وشهادته واحدة من أسبق شهادات المبدعين فى هذا المقام) لترى مدى الحيرة التى يستشعرها الكاتب إزاء المفاضلة بين الفصحى والعامية فى الحوار؛ «فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة، بعيدة عن الفن الذى يتطلب المسحة الحقيقية والدقة فى تصوير الألوان المحلية، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية، وحكمنا على إخراج النوع القصصى أو المرسحى من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»[3].

وقد يشى وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشّحات الاختيار، ولكنه فى واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضا إلاّ لأن عيسى عبيد ـ شأنه فى ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة ـ فهم «الدقة فى تصوير الألوان المحلية» فهما حرفيا؛ فهمها من منظور ماأسماه جورج ديهاميل فوتوغرافية الحوار الروائى[4]. وحرىّ بمثل هذا الفهم أن يفضى بصاحبه إلى درب مسدود؛ فهو إما أن يلجأ إلى أحد الخيارين المطروحين صراحة، وإما أن يلوذ بحلّ توفيقى يجنبه محظورات كليهما، أوْ قُل يجنبه ـ فى الحقيقة ـ مشقّة الاختيار؛ ومن ثم ينتهى إلى تلك التركيبة العجيبة: «حتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية، حتى لايظهر عليها شئ من الجمود أو التكلف.... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هى، كما تصدر من الأشخاص المختلفى النّحل والأجناس، بألفاظهم العامية، ورطانتهم الأعجمية[5]».

إن وسطّية الرؤية فى هذه المقولة تفضى إلى مجاوزة التراكيب اللغوية، ثم تهجين المعجم الحوارى ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلى، بما فى ذلك صياغة جمل حوارية كاملة فى قالب دارج، أو حتى أعجمى. وقد يكون هذا التهجين مفهوما إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على هضم مايتسرب إليها من مفردات عامية أو وافدة، قادرة ـ فى ذات الوقت ـ على تكييف هذه المفردات وفقا لمنطقها الخاص، ولكن الذى لا نفهمه حقا أن تخلو اللغة من «التراكيب اللغوية» دون أن يخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطى الذى ينطلق فى وضع المسألة من مواجهة الفصحى بالعامية، ثم ينتهى فى حلها إلى مايعتقده توفيقا بين أطراف المواجهة، وماهو بذاك فى الحقيقة؛ هذا الموقف سوف يظل يتحرك عبر المنظورات النقدية والإبداعية فيما يشبه المواربة أو الكمون، حتى نبصر به فى الخمسينيات وقد اكتسى شكلا جديدا لا يخلو من بعض المنهجية والتفصيل، تجلى هذا تارة فيما عرف باللغة الثالثة[7]، التى حاولت الترخص فى بعض الخصائص النطقية والتركيبية والمعجمية، حتى تكون مفهومة لدى الفصيح والعامى على حد سواء؛ فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم الفصحى والعامية معا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح الفصحى[6]،

كما تجلى تارة أخرى فى دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه باللغة «الفُصعامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهى ـ كما يصفها زكريّا الحجاوى ـ «لغة قصت فيها الفصحى شعرها وذوائب أصوليتها، ونظفت فيها العامية بدنها، وابتسمت قليلا لتخفى ما بين تجاعيدها من هموم.»

وزكريا الحجاوى فنان وكاتب قصة، ومن ثم لايعنى كثيرا بتحديد مصطلحاته، ولايكترث كثيرا بالتمييز بين الموقف الإنشائى والموقف العلمى، ويكتفى بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المجازية المراوغة؛ ولكنها ـ على مراوغتها ـ لاتخفى المنظور الاجتماعى الذى كانت تعالج من خلاله تلك القضية فى الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجل فيما نحن بصدده فحسب، بل تعداه إلى قضايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب الهادف، وما إليها؛ «فالحياة الاجتماعية ـ فيما يرى الحجاوى وقبيله ـ تشكل كل شئ، وتكّيف كل شئ، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هى باللغة الفصحى، كما أنها ليست العامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هى، على حد التعبير العلمى، اللغة الفصعامية[8]».

وسواء أسميناها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصعامية» كما أطلق عليها الحجاوى، فإن هذا المصطلح التوفيقى سرعان ماينتقل من أقلام المبدعين ـ الذين روّجوا له فى بداية الأمر ـ إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لنراه يبرز مرة أخرى فى صدر الستّينيات بنفس الملامح، وتحت نفس الشعار تقريبا، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التى تجمع ـ فيما يروْن ـ «بين رصانة الفصحى، ومرونة العامية[9]».

ودعْك من الأوصاف الرجراجة كالرصانة والمرونة؛ فهى مما يصعب الاتفاق على دلالته، فضلا عن الاتفاق الأخير على اجتماعه فى اللغة الوسط، ويبقى أن هذا الموقف النقدى الأخير يحاول المضىّ إلى مدى أبعد قليلا من سابقيه فى تجسيد بعض جوانب الوسطية؛ إذ يرى تعليق نمط الشخصية، بدلا من ربطه المطلق بنمط اللغة؛ وبمعنى آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة فى الحوار وفقا للفوارق بين النماذج القصصية: «لا مندوحة فى بعض الحالات من استخدام اللغة العامية إذاكانت شخصية القصة الأساسية رجلا أو امرأة من أولاد البلد الذين لايمكن أن يتصور القارئ أن تجرى على لسان أحدهم عربية فصيحة[10]». ومنطق الاصطفاء الذى يحكم النزعة الوسطية لايتخلف حتى فى ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاء لايتم عن طريق تهجين الفصحى بالعامية، بل ينهض على المزاوجة بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة، توازيها وتختلف باختلافها مستويات الحوار المنطوق. وإذاكان لمثل هذا الموقف أصوله فى جيل الريادة، حين دعا عيسى عبيد إلى إنطاق الأعاجم «برطانتهم الأعجمية» فإن له سوابقه أيضا عند الرعيل الأحدث من النقاد، وبالذات فى مواقف بعض جيل الخمسينيات من نقاد الواقعية. وآية ذلك مايكتبه الدكتور **على الراعى** (مارس ١٩٥٩) فى مقام التعليق على عمل أدبى جديد ليوسف

إدريس ، يقول : «الذى أفهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من الفصحى والعامية استخداما فنيا وليس بلاغيا ، بمعنى أن نستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفنى ، فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما ، أو عن شخص ، لايتأتى إلا باستخدام العامية فقد وجب استخدامها ، وإذا كان التعبير بها يسئ إلى الفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال الفصحى ، وعلى هذا الضوء نجد أن حوار الأزهرىّ مثلا ينبغى أن يجرى باللغة الفصحى ؛ لأن هذا ضرورة فنية ، كما ينبغى أن يجرى حوار الحوذى مثلا أو الشيّال باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا أمر مفهوم وواضح ، ولا أظن أن خلافا كبيرا يمكن أن يقوم بشأنه . »[11] .

ومنطلق «الاستخدام الفنى» للغة الحوار لايخلو من مشروعية مادمنا نسلم بخاصية «التوجه» التى تتميز بها الجملة الحوارية فى أجناس الأدب الموضوعية ؛ نعنى مادمنا نعتقد بأن تلك الجملة لاتستمد قيمتها الجمالية من ذاتها ، بقدر ماتستمدها من وظيفتها فى الكشف عن الشخصية ، وصدى الحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنفعلة ، ثم هو منطق ينجو من وضع القضية فى صورة مواجهة بين خيارين مجردين ، بل يقنع بإحالة المسألة بكاملها إلى قدرة الكلمة على التعبير الفنى ، بمعنى أن تخضع لغة الحوار فى كل عمل لمقوماته الذاتية ، وملابساته الفنية المستقلة ، ثم يأتى دور الناقد فى اكتشاف طاقة هذه اللغة ، وحظها من إثراء الكلّ القصصى فى حدود مايحكمه من تلك المقومات . وفى هذا كله غناء،لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك النبرة المعيارية التى توجب الانتقال من الفصحى إلى العامية ــ فى الموقف الحوارىّ الواحد ــ طبقا لمستوى الشخصية الثقافى . وإذا كان الأمر واضحا ــ ولو على سبيل الافتراض ــ فيما يتعلق بالفجوة اللغوية بين النموذجين اللذين ذكرهما ، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات ؟ وماظنك بتلك الهوّة التى يسقط فيها القارئ حين ينتقل فجأة ، وبلا مقدمات ، من مستوى فصيح محض إلى مستوى عامى صريح ؟ ثم ألا يفضى هذا الانتقال المباغت إلى هزّ مبدأ الإيهام بالواقع ، وهو المبدأ الذى يتخذ فى العادة ذريعة للدعوة إلى الواقعية اللغوية ؟ !

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصدا حين لحظ هذه الفجوة ، فلم يشأ تعليق مستوى الشخصية بمستوى لغوى شديد الحدة فى تباينه مع بقية المستويات ، وهو إذ يقارن اللغة الدارجة لدينا بشعبية باريس Argot أو كوكنى لندن Slang ، ينتهى إلى القول بأن الأدباء يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعراً ونثرا ، وقصارى ما يفيدونه منهما ، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الرواية لدينا ، هو استعارة بعض المصطلحات الشعبية ، أو بعض الدوائر التعبيرية الدارجة ، التى تمثل للشخصية المتحاورة «ما يشبه البطاقة التى تحدد البعد الاجتماعى أو النفسى »[12] . والذى لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات فى سياقها الفصيح ، يفضى بالضرورة إلى إخضاعها لحركة هذا السياق ، الأمر الذى ينفى عنها كثيرا من أصباغها العامية ، وإن بقيت لها ــ مع ذلك ــ طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأىْ التخيير ، والاقتراح . ونعنى بالتخيير وضع كل من اللغتين فى مقابل الأخرى ، وبالاقتراح محاولة التماس حلّ يتمثل غالبا فى تطعيم الفصحى بالعامية أو المزاوجة بينهما . وقد أسهم النقد الأكاديمى ــ مع مرور الوقت ــ فى هز صلابة المبدأ الأول ، بل مجاوزته عندما يقتضى الأمر ؛ فلم تعد القضية فى هذا النقد قضية فصحى وعامية ، بل أصبحت تطرح باعتبارها قضية لغة فنية أو غير فنية . ومغزى ذلك ألاّ تكون الفصاحة سمة راكدة لنظام لغوى ثابت ، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه ، فى عمل بعينه ، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها فى ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية ، وليس وفق نموذج ذهنى سابق .

والمتكأ النقدى لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولا وآخرا ؛ فحرية الكاتب فى استخدام الحوار المناسب للتجربة هى الحلّ ، وشرط هذه الحرية هو الحاجة الفنية ، ولكن هذا الشرط بدوره نسبى ؛ لا لأن الحاجة الفنية ــ بتعبير الدكتور شكرى عياد ــ أمر يقدّره الكاتب » ، و « لكل كاتب أسلوبه ، والمهم على كل حال أن القضية لم تعد اليوم قضية فصحى أو عامية ، بل قضية لغة فنية أو لغة غير فنية ، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحديث عن هذه اللغة الفنية لكان كلامنا أكثر فائدة وإمتاعا . »[13]

وفى مقام تغذية هذا الاتجاه يسترشد الدكتور شكرى عياد بتجربتين ، إحداهما معاصرة ، والأخرى تراثية . فأما المعاصرة فهى تجربة محمود تيمور ، الذى قضى ردحا من حياته الأدبية يكتب حوار أعماله بالعامية ، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى الفصحى ، حين استشعر أن الانتقال من سرد فصيح إلى حوار عامى يخلّ بما ينبغى للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأما الأخرى فهى ماكان يلجأ إليه الجاحظ فى نوادره ، حين يورد كلام العوام على عاميته ، وأحاديث الجوارى الأعجميات بما فيه من رطانة وعجمة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين ، بيْد أنه إذا كان لتحول تيمور من تفسير ، فهو تفسير لصالح الفصحى فى المقام الأول ، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهى تجربة مقيدة ، وقد نبّه إليها فى بخلائه على وجه الخصوص ، وهى إن استعانت فى تحديد أبعاد الشخصية بلحن ، أو كلام غير معرب ، أو لفظ معدول عن وجهه ، فإنها لم تبلغ بهذا الصنيع حد التقعيد المطلق . وما أشبه الأمر فى هذه الحالة بتلك «البطاقات » التى حدثنا عنها الدكتور مندور ، والتى لايصل استخدامها إلى مستوى الاطراد ، ومن ثم لا يكون ثمة تثريب على اللغة القومية فى احتوائها ، وتكييفها لمنطقها ، وإمدادها بما هو من طبيعتها ، وامتصاصها ــ فى النهاية ــ داخل نسيجها الحىّ .

(٣)

الحاجة الفنية ــ كما رأيت ــ كانت منطلقا أفضى بالناقد إلى ترك الباب مفتوحا أمام حرية الكاتب وفق ماتتطلبه ضرورات تجربته ؛

والحاجة الفنية ـ أيضا ـ كانت منطلقا أفضى بالمبدع إلى تصنيف مقاييس الاختيار . وقد عنينا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حقى فى تناوله لتلك القضية من خلال تجلياتها فى بعض روايات نجيب محفوظ .

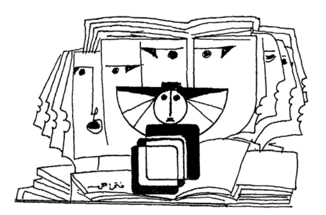
ومنهج يحيى حقى فى هذا التناول وثيق العلاقة بمنهجه فى فلسفة العمل الأدبى وطريقة تفسيره ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التى يصل إليها هذا المنهج مقطوعة الصلة بتراث القضية فى جملتها ، وبمحاولات الاصطفائيين على وجه الخصوص ، مع فارق مهم جدا ، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور فى إطار التوفيق بين الفصحى والعامية ، أو المرواحة بينهما فى داخل العمل الواحد ؛ أما محاولة يحيى حقى فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المراوحة فى داخل العمل الواحد ، بل تقيم توزيعها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيما بينها ، وتنوع أنماط البنية الروائية على سبيل التحديد ، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط ـ منذ البدء ـ لغته الحوارية المنبثقة من تميزه النوعى ؛ فقد تكون الفصحى فى هذه الرواية ، وقد تكون العامية فى تلك ، ولكنها فى الحالتين مرهونة بطبيعة العمل ، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية ، بغض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية .

وطبيعة العمل الأدبى التى تمثل محك الاختيار اللغوى يتوزعها ـ فيما يرى الكاتب ـ نمطان محوريان ؛ النمط الأول استاتيكى ، والنمط الثانى ديناميكى . فالنمط الاستاتيكى يتميز بالانضباط العقلى الشديد ، والتأمل الهادئ ، واستشراف التجربة فى اتزان فكرى بالغ الدقة والموضوعية ؛ وهو يفرض نفسه على معمارية العمل فى مظاهر أدائية متعددة ، تتجلى فى التقسيم الهندسى للفصول ، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية ، والازدواجية التى تتمثل فى تكرار التجربة ، والاستوائية التى تتجسد فى وقوف مبدع العمل الروائى موقف الحياد إزاء المثل التى يعتنقها أبطاله . وإذا كان ثمة من أنموذج يستقطب مجمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة ، فالثلاثية ـ فيما يرى يحيى حقى ـ «أنموذجه العبقرى الفذ .»[14] أما النمط الديناميكى فيتم إنجازه فى وهج الانفعال الفنى ، قد يكون انفعالا بموقف ، أو قضية ، أو قيمة ، ولكنه فى كل الحالات يعكس صراع الفنان مع موضوعه ، وعذاب المبدع فى امتلاك أدوات إبداعه ، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأزلية : الخير والشر ، واليقين والشك ، الفضيلة والرذيلة . وفى وقدة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبى وثيقة حية تشى بحجم المعاناة التى يصلى نارها المبدعون ومداها .

ومثل هذا النمط يفرض ـ بدوره ـ على معمارية البناء الروائى مداميك صياغية مختلفة ؛ فهو لايتكئ كثيرا على «بانوراما» عريضة من الأحداث والأشخاص ، بل يعتصر الحادثة الصغيرة حتى يستقطر كل مافيها من دلالات ؛ وهو يعتمد على فائض الإيحاء فى واعية المتلقى أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ ، والرتوش ، والجزئيات النثرية الدقيقة ؛ وهو ـ من ثم ـ لايتكئ على وضوح العرض قدر مايتكئ على خلط الزمن ، ومزج مجالات الشعور فى وعاء رمزى واحد ؛ وعاء رمزى تجاوبه وتتساوق معه وثبات مباغتة من الحاضر إلى الماضى ، ومن الحاضر إلى المستقبل ، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يندغم الماضى والمستقبل فى آن نفسى متحرر من الخضوع لمنطق المصاحبة الزمنية ، ويتوارى الترتيب السببى فى تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم ؛ من السرد إلى الحوار ، ومن الحوار إلى حديث الذات ، ومن صيغة ضميرية إلى أختها ، دون إخلال بوحدة البناء وانسجامه . وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول ، ففى «اللص والكلاب» مصداق هذا النمط الأخير .

وتنميط الأعمال الأدبية على هذا النحو ييسر ـ فى نظر أصحابه ـ مشكلة الحوار الروائى إلى حد كبير ، بل يكاد يحلّها بضربة واحدة . «ففى النمط الاستاتيكى تحتفظ الألفاظ فى أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التى نجدها عليها فى القاموس . ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصّوبة من عل ، فقد قلّت احتمالات الصراع بين الألفاظ ، وساغ استعمال الفصحى فى الحوار بدل العامية فى الثلاثية ، مع أنها من المذهب الواقعى . أما فى النمط الديناميكى ـ بشهادة اللص والكلاب ـ فإنك تحس ـ بسبب انفعال المؤلف ـ أن الألفاظ قد انصهرت هى الأخرى فى بوتقة ، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها فى القاموس »،فإذا لمح قارئ هذا الكلام نوعا من التناقض بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامية ، وواقع الأمر من استخدام الفصحى فى «اللص والكلاب» ، كان الردّ حاضرا : «إذ انصهرتْ الألفاظ فى بوتقه واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى . ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته ؛ ومن أجل هذا ساغ أيضا فى اللص والكلاب استعمال الفصحى بدل العامية فى الحوار .»[15] نقطة وصول واحدة ـ هى الفصحى ـ ننتهى إليها عبر طريقين مختلفين . وهى واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية ، وسواء كان نموذجها من الثلاثية أو من «اللص والكلاب» . وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته ، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأى منطقه ونقول : العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول ؛ فالطريق موضع اجتهاد ، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية فى تصنيف العمل يقبل المناقشة ، وتجليات هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولا لتلك المناقشة ، أما الشيء الوحيد الماثل ، الشيء الوحيد الذى لا مماراة فيه ، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية ، ولكنها اتفقت فى توظيف الفصحى لغة لهذه الأبنية على تنوعها ، وعلينا ـ من ثم ـ أن نقنع باكتشاف طاقة هذه اللغة ، فى إطار ما وظفت له من غاية ، وفى حدود ما استخدمت فيه من عمل .

ثم إن الأساس الذى نهضت عليه تلك المقولة لايخلو عند التدقيق من لبس ؛ لأن تحريك نوع العمل مع غلبة الانفعال وجودا وعدما يوهم بأننا نصنّف الفنان قبل أن نصنف عمله ، أو يوحى ـ على الأقل ـ بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطا مباشرا دون تقنيع ودون تصفية . ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذجه ، وأنه لابد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى ينفعل به انفعالا كاملا ، مع أن واقع الأمر لايدعم هذه الفروض جميعا ؛ ففن القول ـ والموضوعى منه على وجه الخصوص ـ فن غير مباشر بطبيعته ، وهو يظلل من انفعالات صاحبه أكثر مما يُبْدى ، وهو يقتضيه الحيدة ـ أو الإيهام بالحيدة ـ فيما



يعكف عليه من شخوص ومواقف ؛ فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال الشخصية لا الكاتب ، وإذا كان هناك من فكرة ، فهى فكرة من خلال موقف ؛ وإذا تجلى فى النهاية معنى عام ، فهو ما يوحى به نسيج العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، فى إيقاع عضوى مرهون ـ قدر الإمكان ـ بمبدأىْ التجرد والموضوعية .

(٤)

ونزعة التوفيق فى مجمل ماتقدم من الوضوح بحيث لاتحتاج إلى مزيد من التقرير ؛ فسواء قلنا بالتهجين ، أو المراوحة طبقا لمستويات النماذج البشرية ، أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالمحصلة واحدة : الكاتب إزاء خيارين ، وعليه أن يجاوز موقف المفاضلة بالاختيار منهما كليهما ولانقول بالاختيار بينهما.غير أن المسألة ـ منطقيا ـ لم تكن لتطرح بنفس الطريقة عند جميع من تصدوا لها ؛ فهى من منظور آخر ليست مسألة لغتين يوازن بينهما الكاتب بغية الاصطفاء منهما معا ، أو الركون إلى إحداهما ، بل هى عند التحقيق لغة واحدة ؛ فلكى تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ، ينبغى للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التى تنطقها فى حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هى واقعية الحال والمقال جميعا ؛ واللغة ليست أداة حوار أو قنطرة لقاء بين طرفين ، بل هى جزء من مكونات النموذج البشرى ، وعنصر من صميم عناصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : «اللغة ليست وسيلة ، اللغة فى العمل الفنى مثل اللون فى الرسم ، أو النغمة فى الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفنى . والمضحك أننا فى الوقت الذى تقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور الغنائى والقصصى ، نقف من اللغة الشعبية ، التى هى سمة إنساننا ، هذا الموقف الرجعى ، وننظر لها باعتبارها عملا غير لائق .»[١٦] والجزء الأول من هذه المقولة لايثير ـ فيما نعتقد ـ جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ننظر إليها باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أية لغة تلك ؟ هنا يقيم الكاتب نوعا من الترادف بين لغة العمل الأدبى وما أسماه «باللغة الشعبية» ، تلك التى تستمد مسوغات انتقائها ـ فى نظره ـ من كونها لغة أصل النموذج ، أعنى من كونها «سمة إنساننا» ؛ فما دام النموذج لايكمل إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومنها اللغة ، لاتكمل إلا بأن تكون طبق سمات الواقع . ومرة أخرى نصطدم بمقياس الأصل والنموذج ؛ واقع الواقع وواقع العمل الأدبى ، ولكن لنا إلى ذلك ـ فى ختام هذه الدراسة ـ عودة .

وتطالعنا نفس الفكرة تقريبا عند الدكتور رشاد رشدى ، وإن تكن فى صيغة مختلفة ، وبمزيد من التفصيل ، ولكنها ـ مع ذلك ـ تتكئ ـ كما اتكأت شهادة يوسف إدريس ـ على ملمح المطابقة بين الأصل والنموذج ؛ «فالكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة يهدم من أساسها الواقعية ، التى هى السبب فى كيانه ؛ لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا»[١٧] . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ «المحاكاة» ، بوصفه ترجمة نقدية لملمح المطابقة ، ثم بوصفه ذريعة تملى ـ أو تبرر بالأحرى ـ تلك النبرة الحاسمة فى اختيارها ، القاطعة فى توجّهها إلى جمهرة المبدعين ممن يتخذون من الفصحى لغة لحوارهم : «آن لكتابنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهى أنهم ليسوا أحرارا فى أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى»[١٨] . وأصحاب هذا الموقف ـ كما ترى ـ يعلقون المسألة فى مجملها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن شئت التحديد . وتدهش للمفارقة الملحوظة بين طبيعة المقدمات ونوعية النتائج فى هذا المقام ؛ فالدكتور رشاد رشدى ممن ألحّوا كثيرا على اعتبار الكيان الأدبى معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس عن طريق مقارنته بأصول تسبقه أو تصادر عليه ، ومع ذلك تراه يرفع شعار المحاكاة صراحة ، ومعه زاوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتمال لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمته .

وتلمح المفارقة ذاتها حين تقرأ لصاحبى كتاب «فى الثقافة المصرية» : «جدير بكل روائى مسئول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين النموذج الذى يقدمه فى الرواية وبين الفرد الحقيقى فى الحياة»[١٩] ، فتشعر لوهلة أنك على وشك التفرقة بين لغة النموذج ولغة الفرد ؛ فالأولى فنية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن فنية بالطبع . ويزداد توقعك لهذه التفرقة حين ترى احتكاما إلى «العلاقة الرمزية» بين العمل الروائى والواقع ، وإلى مبدأ «الاختيار» الذى يلغى ضرورة المطابقة بين فن الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن تباغت حين تلحظ عمق المفارقة بين الإقرار بمبدأ «الاختيار» بوصفه بدهية من بدهيات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا المبدأ ذاته فيما يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، بدعوى أن الحوار الفصيح «يضع بين القارئ وبين الغوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكى حاجزا واضحا» ، على حين أن للتعبير العامى «وقعه وحساسيته ودلالته فى نقل المشاعر كاملة» . وإذا كان الأول لغة من يرى «الغابة من الخارج» ، فإن الثانى لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذى «يعانى التجربة الذاتية فى أعماقها»[٢٠] .

والحق أن صورة «الغابة من الداخل» لا تخلو من غموض ونسبية ، مثلها فى هذا مثل فكرة المطابقة فى المحاكاة ؛ فالأداء الفنى لا يفترض معايشة التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يقتضى الدقة فى نقل الواقع فحسب ، بل يقرن الدقة بالقدرة على تصوير الطبيعة الإنسانية

تصويرا حيا . ولأن هذه الطاقة التصويرية لاتتجلى إلا من خلال المواقف ، أى من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه مايحيط بالشخصية الروائية من متغيرات ومايصادفها من مصائر ، فإن صدق العمل فى هذه الحالة لايرتبط بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوّناته ، ومنها اللغة ، قدر مايرتبط بكمال التجربة الفنية ، ومدى توفيقها فى تمثّل ـ ولا نقول مطابقة ـ الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية[21] ، ويعنى ذلك ـ فى التحليل الأخير ـ أن دقة الصورة وحيويتها وإنسانيتها سمات للنموذج الفنى ، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype ، وأنها سمات موقفية ، قبل أن تكون سمات لسانية .

(٥)

وتمام اللوحة يقتضينا أن نشير إلى اتجاه مقابل فى تناول القضية ، هو بالقطع أسبق من نظرائه تاريخا ، ثم هو ـ فى أضعف احتمالاته ـ لا يقل عنها جميعا قيمةً وأهمية ، سواء من حيث الاتكاء على المسوغات الفنية ، وإن يكن من منظور معاكس ، أو من حيث حجم الانتماء الذى استأثر به من جمهرة النقاد والمبدعين ، فمادام ثمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو التوسط ، ومادام هناك من يمتدون بمحاكاة الواقع حتى حدودها اللغوية ، فإن القسمة المنطقية تفترض بداهة أن يكون ثمة ضلع آخر ، يكتمل به مثلث الرؤية ؛ عنينا بذلك تيار الفصحى فى صياغة الحوار الروائى .

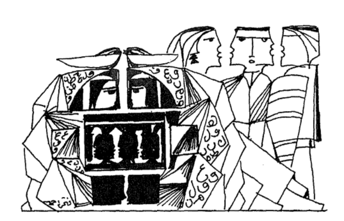
وأصحاب هذا الاتجاه لايعوّلون منذ البداية على فكرة المقارنة بين الفصحى والعامية ، فلكل من اللغتين ـ فى نظرهم ـ جمهوره ، ولكل منهما وسائله . وإذا كان الأدب الفصيح مجال استخدام الأولى ، فإن الأدب الشعبى مجال استخدام الثانية ؛ ومن ثم تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيقى ، لاختلاف الوسائل والمجالات ، ناهيك عن نوعية المتلقى الذى تتوجه إليه كل منهما .

وقد يمكن التسليم بأن العامية أكثر رواجا فى شئون الحياة اليومية ، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرا من الثراء فى قرائن الاستعمال وظلال الدلالة ، غير أن هذا الرواج لايعدم نظيرا له فى لهجات كثير من الأمم والشعوب ، وبرغم ذلك «لم يدرْ بخلد واحد من نقادهم وكتّابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا ، بدلا من الفصحى ، أو أن يجعل إحداهما فى صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبى (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح ،دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء .»[22]

والتناقض الحقيق ـ فيما يرى هؤلاء ـ يتمثل فى اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة للحكم بعجز الفصحى ، من حيث هى فصحى ؛ ذلك أن الواقعية لن تعنى فى هذه الحالة سوى واقعية الأداء ، «مع أن الفرق شاسع ـ بتعبير الدكتور **محمد غنيمى هلال** ـ بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة ؛ فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع .... ولاضير أن يحاور صبى أو عامى باللغة العربية ، على ألا يكون فيها تكلّف أو فيهقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبى أو عامى آراء فلسفية ، أو أفكارا اجتماعية ، أو صورا عميقة لايبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف » .[23] ومغزى ذلك أنه لن يشفع للعمل حواره العامى إذا كان يعانى من قصور فى تمثل الموقف وإقناعنا به ، فإذا نجا من هذا القصور ، فقد لايخسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الرتوش الموضعية فى العامية إلى مايناظرها من لغة الحوار الفصيح . لقد كان فى هذه الحجج وأمثالها مايغنى من يدعمون هذا الاتجاه عن المزيد ؛ فقد حددوا ساحة كل من اللغتين ، وعلقوا مفهوم الصدق بلسان الحال وليس بلسان المقال ، وأقنعونا ـ أوكادوا ـ بواقعية البنية الفنية . غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة ، فقد سال فى تحبير القضية مداد كثير ، وغلا دعاة العامية فى الاحتكام ـ أحيانا ـ إلى مقدمات غير فنية بطبيعتها ، كالعصرية ، وذوق الجمهور ، ورواج الاستعمال ، فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى تراث الفصحى ، وتاريخها ، وتجاربها فى استيعاب أنماط شتى من الثقافات الوافدة ، وكيف أكسبتْها هذه التجارب ثراء فى المعجم ، وتنوعا فى الدلالة ، وقدرة على احتواء المعانى الدقيقة التى لا قبل للعامية باحتوائها وكأننا من هذه النقطة الأخيرة إزاء بُعدين : تاريخى ، يتمثل فى دعم الفصحى عن طريق إبراز صلتها بالتراث ، ومعيارى ، يصل إلى نفس الغاية عن طريق تقرير أفضليتها بغنى المعجم والدلالة والأسلوب . وكلا البعدين يمكن أن يلمح فى شهادة محمود تيمور ، إثر تحوله المدوّى من العامية إلى الفصحى فى لغة الحوار ، حيث يقول : «أرى ـ فيما أرى ـ أن التعبير بالفصحى فى طليعة مايجب أن يلتزمه الأديب ؛ فالفصحى لغة البيان ، ولسان الثقافة ، وقد انقضت منذ نشوئها حقب طوال ، فتعاقب عليها كثير من الأطوار ، ومرت بها ألوان من التجارب ، حتى انتهت إلينا راسخة الأصول رفيعة البناء ، تمتاز بالغنى فى الألفاظ والتراكيب ، والدقة فى قواعد النحو والبلاغة .. »[24] .

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الكلية لماهية العمل الأدبى وفلسفته الجمالية ، فإن مقولة تيمور هذه لايمكن أن تفهم على وجهها إلا فى ضوء إدراكه لطبيعة الصدق الفنى ؛ فهذا الصدق ـ بالنسبة إليه ـ لايقتضى بالضرورة ترجمة الواقع ، بل هو ـ بالأحرى ـ تصعيد له ، وهو بالمثل لايفترض معايشة «الغابة من الداخل» ، وإلاكان شأن الكاتب فى هذه الحالة شأن من «يأكل حملا كاملا ليستطيع أن يصف لك مذاق لحم الضأن» ، كما يقول «**سومرست موم**» متندرا ، على حين أن شريحة صغيرة ربما كانت فيها القناعة لمن يريد أن يتذوق ، وما هذه الشريحة إلا حاسة الملاحظة التى يتسلح بها المبدع إزاء الظواهر ، وطاقة الحدس لديه فى قياس مالم يلاحظه على مالاحظه ، وقدرته على أن يملأ ـ بالتخيّل ـ ماعسى أن يكون قد بقى من فجوات المواقف وثغرات الرؤية ؛ «وحسبُه فى سبيل ذلك أن يعرف من شئون الناس ومن أوضاع بيئاتهم ما ييسر له أن يتمثل وأن يندمج . ومتى أحسن التمثل وأجاد الاندماج كان بين هؤلاء الناس ـ على اختلافهم وتباينهم ـ فردا منهم ، يحيا معهم ، ويقف مواقفهم ، فلا يعيا بتصوير ولا تعبير . »[25] .

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه فى تضاعيف بعض



دراساته النظرية المستقلة ، فإن نجيب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن تكن من خلال جملة الاعترافات التى أفضى بها إلى عدد من الصحف والدوريات الأدبية . وهو منذ البداية لايفتقر إلى الصراحة فى اعتبار العامية ظاهرة سلبية ينبغى التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلية : «أمّا أنى أعتبر العامية مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذى وسّع الهوّة بين الفصحى والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم فى البلاد العربية ؛ ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو سيقلّ إلى درجة كبيرة »[٢٦] . ومع أن الأديب ـ بحكم رسالته ـ يتحمل عبء الإسهام فى تضييق هذه الهوة ، فإن نجيب محفوظ لايريد لرأيه أن يتحول إلى فرض ، ولا لاجتهاده الشخصى أن يصبح دعوة ، ولا لالتزامه الخاص أن يؤول إلى إلزام ؛ «فلكل أديب الحرية الكاملة فى اللغة التى يكتب بها . »[٢٧]

وهذا الالتزام ـ فيما يرى نجيب محفوظ ـ لا يعنى التقيد المطلق بالمثال اللغوى فى صورته التاريخية ؛ فهو التزام بفصيحة العصر ، إن شئت الدقة . صحيح أن الكاتب ليس من أنصار التوفيق أو الحلول الوسط التى تأخذ من كل جانب بطرف : «لستُ من أنصار الخلط إلا عند الضرورة القصوى التى لا مهرب منها ، ولكنه ـ وبنفس القدر ـ يرى أن المعجم الأدبى ينبغى أن ينأى عن الثبات ، وأن يتجنب الجمود ، وأن وسيلة التعبير ينبغى أن تتشكّل على أقلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن «لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف»[٢٩] . ولهذا التطور ـ بدوره ـ مواصفات وطرق : فمن مواصفاته تجنب الغريب والمهجور من المتن اللغوى ؛ ومن طرقه استعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية ، وأن ننقل من العامية إلى الفصيحة ـ على سبيل التجوّز ـ تلك الكلمات التى لامقابل لها فى الفصحى ، وأن نفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أفرنجية .[٣٠] .

ولقد يُظن أن فى مثل هذه الطرق ضربا من العدوان على نقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر ـ فى الواقع ـ ليس كذلك ، لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع فى نسق فصيح فإنها سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتهن بنوع العمل الأدبى ووظيفتها فيه . وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر فى ذلك اللبس الذى وقع فيه بعض نقاد **نجيب محفوظ** ، حين ظنوا استعماله لعدد من المفردات العامية إيماء إلى تحول ملموس فى موقفه إزاء قضية الازدواج فى لغة الحوار الروائى .[٣١] والحق أن مثل هذا التحول لاوجود له بشهادة الكاتب نفسه ؛ فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لاباطّراد التراكيب العامية ، فهو قد اعترف به بحسبانه وسيلة إلى تطوير الفصحى لاموقف عداء ضدّها . ومثل هذا لانلحظ فيه تحولا إلاّ بمقدار مانلحظه فى تعويل متن العربية القديمة على بعض المفردات الوافدة ، أو ما نلحظه فى امتصاص اللغات العصرية الحيّة لما هو غريب عنها من ألفاظ الحضارة .

ويمكن أن نمضى فى حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التى عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأى تجاه لغة الحوار الروائى ، ولولا أن ذلك سوف يكون تراكما لايفضى إلى كبير جدوى ، فضلا عن أن المقدمات التى تساق عادة فى هذا المقام لاتكاد تخرج ـ فى جوهرها ـ عما سبقت الإشارة إليه . بيْد أن للكاتب الراحل **عبد الحميد السحار** إضافة فى هذا الشأن لابأس من الإلماح إليها ؛ فهو ، فيما كتبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكئ ـ مثل تيمور ـ على المفارقة بين الصدق الواقعى والصدق الفنى ؛ فمادة الفن إذا اقتصرت على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ،وجناحا كل عمل أدبى جيد ، هما الاختيار والتهذيب ، الاختيار يعنى انتقاء زاوية الرؤية ، والتهذيب ينفى عنها تلقائية الواقع واختلاطه . فإذا راعى الفنان فى رسم الشخصية واقعها القولى دون أن يخضعه لهذين العاملين ، كان حواره «لهوا ولغوا» ؛ ولو سلمنا جدلا «بأن واقعية الأسلوب تحتم استعمال العامية فى الحوار ، فإن التضحية بهذه الواقعية ضررها أقل بكثير من التضحية بالحوار كله الذى قد لايفهم إذا ما كتب بعامية محلية لاتفهم خارج حدودها . »[٣٢] .

وإضافة عنصرى «الفهم» و«الانتشار خارج الحدود» لاتخلو من مغزى ، وبخاصة إذا رعينا أن أعمالنا الأدبية لا تستهدف بيئة بذاتها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ يتخذ من العربية لسانا . غير أن هذا الاعتبار ـ وأمثاله ـ ينتقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز النطاق الفنى المحض ـ الذى آثرنا تعليق هذه الدراسة به ـ إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الازدواج اللغوى بعامة ، وما عسى أن يترتب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتعدد اللهجات ، واللغة المشتركة ، وما إليها ، بيْد أنّ لهذا جميعه ـ من الناحية المنهجية ـ مجالا آخر .

(٦)

وربما توقعنا فى النهاية أن تصطفى هذه الدراسة لنفسها اتجاها من جملة الاتجاهات المطروحة ؛ وربما أحسنّا الظن فرجونا أن يحمل هذا الاختيار من عناصر الجدّة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية . وأخشى من جانبى ألاّ يكون هذا ولا ذاك ؛ فالنهاية مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم تكن الغاية التماس خيار معيّن ، بقدر ماكانت رصد اللوحة بكامل زواياها ، وربط المواقف النقدية بأصولها ، وردّ الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بغية إيضاح ما فى هذه وتلك من مواطن المفارقة والانسجام ، وهو إيضاح لاغنى عنه لقياس مافيها جميعا من قصد أو إسراف ، كما أنه لا يخلو ـ فى الوقت ذاته ـ من اختيار ، صراحة أو إيماء . وبحسب الدارس فى هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى

أختها ، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد ، لكى يقتنع ـ فى خاتمة المطاف ـ بأن ركام المشكلة برمته يكاد يتركز فى نسبية الزوايا التى يُنظر منها إلى مفهوم الواقعية ، وما إذا كان هذا المفهوم يعنى نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله . ولكل من هذه المعانى روافده ودعاته وفترات ازدهاره التاريخى فى نظرية الأدب ، غير أن آخرها ، وهو مايسمى بمبدأ الواقع الثالث ، هو أحدث هذه المعانى وأكثرها رواجا فى الدراسات الواقعية المعاصرة . ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحىّ من ناحية ، وما يجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقا للمفهوم التقليدى لنظرية المحاكاة ، من ناحية أخرى .

ويفترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبى صورة للحقيقة الأولى ، بل صياغة إبداعية لها ، كما يلغى فكرة نسخ الأصل ، ليقيم مقامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بوساطة الفن ؛ وهى الفكرة التى انطلق منها الكاتب الألمانى **بروتولت بريشت** فى دعوته إلى المسرح الملحمى ونقده للنظرية الأرسطية ؛ وهى ـ أيضا ـ الفكرة ذاتها ، التى اعتمد عليها الواقعيون الجدد فى محاولتهم ترويض الواقعية النقدية ، وهزّ أُطُرها التقليدية بالقدر الذى يسمح لها باحتواء ماتراه إيجابيا من منجزات تيارات مابعد الواقعية ، كالرمزية والتعبيرية ، بما فى ذلك الإفادة من بعض الخامات الفنية التى كانت تبدو فيما مضى غير ملائمة للمزاج الواقعى ، كالفروض الخيالية ، والأساطير ، والموروث الشعبى ، بل مايسمى بتيار الوعى ؛ إذ نرى **جيمس هارت J. Hart** لا يتحرج من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعى ،[٣٣] مع بُعد ما بينهما ، على الأقل من الناحية النظرية .

وآية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التى تقيّد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية تقييدا ضيقا ، وأن ضفافها غدت من المرونة والرحابة بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق ؛ فكيف نحظر اليوم باسمها ما أضحت تبيحه لنفسها ؟ وكيف نتخذ منها ذريعة للمطابقة الكاملة بين واقع اللغة وفن الحوار الروائى ؟ وألا تستحق المسألة فى هذا الضوء مزيدا من مراجعة المواقف ؟ وربما كان فى طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكفى عبء الإجابة ، وما يغنى بذاته عن كل تفصيل .

• هوامش

(١) لمزيد من التفصيل عن القيم الدرامية الرمزية فى الحوار المسرحى ، يراجع :

Bamber Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1974, P. 75-77

(٢) لعل مما لايحتاج إلى بيان ، أن طبيعة الحوار ووظيفته فى القصة القصيرة لايكادان يختلفان كثيرا عنهما فى الرواية ، فضلا عن أن من تناول هذه الظاهرة من النقاد والمبدعين لم يركزوا على الفوارق الدقيقة بين هذين الفنّين القصصيين ، بقدر ما كانوا يلمحون الخيار المطروح بين الفصحى والعامية فى الحوار القصصى جملة . ومن ثم فإن ما يقال عن هذا الخيار بالنسبة للحوار الروائى لايقع بعيدا عما يمكن أن يقال بالنسبة للحوار فى القصة القصيرة .

(٣) عيسى عبيد : مقدمة «إحسان هانم» (القاهرة سنه ١٩٢١ م) ، نقلا عن : عباس خضر ـ القصة القصيرة فى مصر ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ سنة ١٩٦٦ م ـ ص ١٣٨ ـ ١٣٩

(٤) جورج ديهاميل : دفاع عن الأدب ـ ط ٢ ـ القاهرة سنة ١٩٤٣ ـ ص ٢٢١

(٥) المرجع الأسبق ـ ص ١٣٩ . وانظر النص نفسه وتعليق الدكتور محمد حسن عبد الله عليه فى كتابه : الواقعية فى الرواية العربية ـ دار المعارف سنة ١٩٧١ ـ ص ٢٣٢ ـ ٢٣٣ .

(٦) انظر البيان الملحق بمسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة سنة ١٩٥٦ م

(٧) زكريا الحجاوى : اللغة الديمقراطية . انظر : أحمد أبو سعد ـ فن القصة ـ ج ١ ـ ط ١ ـ بيروت ١٩٥٩ م ـ ص ٢٣

(٨) السابق ـ نفس الصفحة

(٩) حسين القبانى كتابة القصة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥ ـ ص ١١٢

(١٠) السابق ـ نفس الصفحة .

(١١) د . على الراعى ـ مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس ـ صحيفة المساء ـ ٤ مارس ١٩٥٩ ـ ص ٨

(١٢) د . محمد مندور ـ الأدب وفنونه ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦١ ـ ص ١٢٢

(١٣) د . شكرى عياد ـ تجارب فى الأدب والنقد ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧ ـ ص ٢٩٨

(١٤) راجع بهذا الخصوص : يحى حق ـ الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ ـ المساء الأدبى ـ ٢٠ فبراير ١٩٦٣ ـ ص ٤ .

(١٥) السابق

(١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية ـ المجلة ـ يناير ١٩٧١ ـ ص ١٠٢

(١٧) د . رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ـ ط ١ ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ١٩٥٩ ـ ص ١١٨

(١٨) السابق ـ ص ١٦٧

(١٩) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ـ فى الثقافة المصرية ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ١٩٥٥ ـ ص ١٨٩

(٢٠) السابق ـ ص ١٧٢ ـ ١٧٣

(٢١) انظر شرح جون دريدن لمفهوم الصدق فى تصوير الطبيعة الإنسانية ، وتعليق ديفد ديشيز عليه فى :

Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 74.

(٢٢) د . محمد غنيمى هلال ـ النقد الأدبى الحديث ـ ط ٣ ـ القاهرة ١٩٦٤ ـ ص ٦٨٢

(٢٣) السابق ـ ص ٦٨٢ ، ٦٨٤ .

(٢٤) محمود تيمور ـ دراسات فى القصة والمسرح ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة (د . ت) ـ ص ٢٦٩

(٢٥) السابق ـ ص ٢٢٤

(٢٦) من حديث لنجيب محفوظ مع فؤاد دوارة بعنوان «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة » ـ مجلة الكاتب ـ يناير ١٩٦٣ ـ ص ١٩

(٢٧) السابق ـ نفس الصفحة

(٢٨) ساعتان مع الرجل الذى خرج عملاقا من جيل طه والعقاد والحكيم وتيمور ـ حديث أدلى به الكاتب إلى كمال الجويلى ومحمد جبريل ـ المساء ـ ٢١ / ١٠ / ١٩٦٢ ـ ص ٨ .

(٢٩) السابق

(٣٠) نفسه

(٣١) كنموذج لهذا يرى فؤاد دوارة فى دراسته عن «اللص والكلاب» : «أن نجيب محفوظ ، عدوّ العامية اللدود ، قد استخدم كلمات عامية عديدة فى هذه الرواية ، منها : المقشّفة ، مسبسب ، جردل ، تفرمل ، الفراندا ، جرس التليفون ، ياكسوف ، أحطك فى عينى وأكحل عليك ... إلخ ، والبقية تأتى فى رواياته القادمة» . انظر اللص والكلاب عمل ثورى ـ مجلة الكاتب ـ يناير سنة ١٩٦٣ ـ ص ٩٤ .

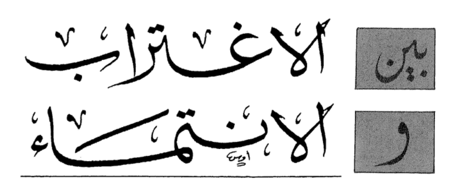
(٣٢) عبد الحميد جودة السحار ـ القصة من خلال تجاربى الذاتية ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ ـ ص ١٩ ـ ٢١ .

(٣٣) انظر :

James Hart, Oxford Companion to American Literature, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733.

ولمزيد من التفصيل عن المسرح الملحمى وعلاقة الواقعية الجديدة بتيارات ما بعد الواقعية يراجع لكاتب هذه السطور : فى المسرح المصرى المعاصر ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة سنة ١٩٧٨ ـ ص ١١١ ، ١٧٩ .

البطل المعضل





تمثل شخصية البطل فى الرواية المعاصرة مبحثا مهما تتعدد زوايا تناوله النقدى تعددا مماثلا لوجهات النظر فى تحققه الإبداعى . وإذا كان التعدد فى زوايا التناول ووجهات النظر مثريا للواقع الفكرى والفنى فإنه يقتضى ، فى نفس الوقت ، ضرورة التحديد والتخصيص فى الدراسة النقدية .

والبطل الروائى صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متضافرة مع موهبته ، وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين . وتعكس علاقات البطل المتشابكة فى العمل الروائى ظروفا اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها ، تؤثر تأثيرا حيويا فى تحديد هوية البطل ومصيره .

ومن الطبيعى أن يحدث فى فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها تخلخل واهتزاز فى النظام القيمى القديم . وبين التلاشى والانبثاق ، تجتاح المجتمع أزمات عدة ، ويقاسى الفرد أزمات مماثلة تتعلق بجوهر وجوده والملاءمة بين هذا الجوهر والمتغيرات الخارجية .

لقد فقد الإنسان موقعه المتميز فى النظام الاقتصادى الليبرالى القائم على النزعة الفردية والمنافسة الحرة ، حيث يشارك الإنسان مشاركة فعالة فى صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، ويلعب دورا ثانويا ، نتيجة تغير البنية الاقتصادية وتحولها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى . وهو تحول بدأ فى نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ منحناه التاريخى الحاسم بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ . وقد صاحب التغير فى علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة وسيطة ، مثل النقود ، إلى قيمة مطلقة ذات طبيعة كمية . وبانحسار القيم الكيفية ، وإحلال القيم الكمية التبادلية مكانها ، انكمشت العلاقات الإنسانية الداخلية بقدر انكماش علاقة الإنسان بالأشياء ، وحلت مكانها علاقة وسيطة متدنية ، علاقة بقيم تبادلية كمية خالصة ، يتحكم فيها اقتصاد السوق وليس المنفعة الفردية الحقيقية .[١]

ومن الطبيعى أن يفرز المجتمع الكمى مجموعة من الأفراد يتميزون أساسا بإشكالية موقفهم ، بمعنى سيادة القيم الكيفية على سلوكهم وتفكيرهم ، على الرغم من عجزهم عن انتزاع أنفسهم نهائيا من مجال سيطرة القيم الوسيطة المتدنية وتخللها مسام البنية الاجتماعية كافة . ويبرز من هؤلاء المبدعون بصفة عامة ، الكتاب منهم والفنانون ، إلى جانب الفلاسفة والمشرعين الدينيين والثوار ..الخ .

ولقد حدث تحول مواز فى الشكل الروائى بلغ ذروته فى تحلل شخصية البطل تدريجيا ، وبدأت بوادر تلاشيها النهائى فى أعمال كافكا ، ثم فى الأعمال التى تنتسب إلى مرحلة **الرواية الجديدة** « Nouveau Roman » ، فى كتابات **نتالى ساروت وألان روب جرييه** ، حيث تختفى الشخصية اختفاء تاماً ، فى حين يتنامى الاستقلال الذاتى للأشياء بعيدا عن إرادة الإنسان ، فتتقلص أهمية الفرد وأهمية

حياته الخاصة داخل البنيات الاقتصادية السائدة . ومن ثم تنكمش فعاليته فى الحياة الاجتماعية بشكل عام .

وما بين المرحلة الواقعية المتمثلة فى أعمال زولا وبلزاك وفلوبير[٢] وتأكيدها قيمة الفرد ، وتحلل هذه القيمة فى الرواية الجديدة ، ظهر شكل روائى يهتم بالتكوين النفسى للبطل وسيرته الذاتية ويتميز هذا الشكل الروائى بوجود شخصية محورية هى شخصية البطل المعضل « problematic hero » .[٣] وتصور الرواية قصة بحث البطل عن قيم إيجابية تتيح له أن يعالج الصدع الذى حدث بين الذات والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة , ولكن ذلك البحث ليس فى الحقيقة سوى بحث متدن فى عالم تسوده قيم متدنية ، وإن كان عالما متقدما بالمقياس المادى . ويعد « دون كيخوت » فى رواية « سيرفانتس » أبرز مثال للبطل المعضل فى تاريخ رواية القرن التاسع عشر .

لقد ظهر **دون كيخوت** خلال فترة تحول تاريخى ، واجهنا فيه البطل بإيمان داخلى لايتزعزع بقيم متهاوية ، تتمثل فى جانبها العاطفى فى تقاليد **التروبادور**[٤] وفى قيم الفروسية التى عرفتها العصور الوسطى بشكل عام . لقد خاض كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلى بالمثل العليا ضد سوقية الحياة الخارجية ، وجعل من حياته قصيدة شعر وسط نثرية الحياة من حوله ، ونجح إيمانه ــ على الرغم من هزيمته النهائية ، والسخرية المضمرة فى العمل الروائى فى مجمله ــ فى أن يحتفظ بنقائه كاملا ، بل إنه استطاع أن يحول جانبا من وهج إشعاعات ذلك الإيمان إلى غريمه المنتصر . وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائى **بالمثالية التجريدية** Abstract Idealism .[٥]

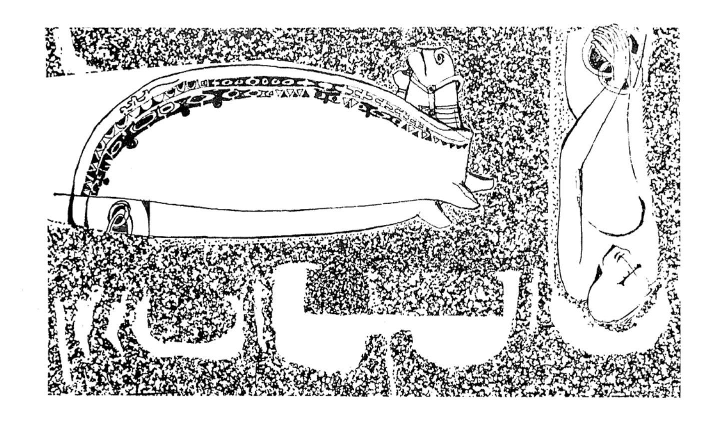
إن مغامرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفة ، التى تأخذ طابعا ملحميا ، وتكتمل باكتمال دورة حياة البطل ، يحكمها فى الأساس حالة مزاجية رومانسية ، ورغبة عارمة فى حياة مثالية فى مواجهة الحياة الحقيقية ، وإدراك يائس فى نفس الوقت باستحالة تحقق الذات فى هذا العالم . ومن هنا تتضخم الذات وتصبح معادلة للعالم الحقيقى ، وتنتفى كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجى ، وتلجأ إلى الاكتفاء الذاتى الذى هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس . وترتكز رواية المثالية التجريدية على الحالة المزاجية ، وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر بنائية أساسية ، من شأنها أن تخلق مشكلة جمالية تنطوى على مشكلة أخلاقية . إن نظام الأفكار فى العمل الأدبى يتجلى فى العناصر البنائية المكونة للشكل الفنى ويكشف عن نفسه عن طريقها ، أو بمعنى آخر ، عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجى . ولكن علاقة العناصر البنائية فى رواية المثالية التجريدية بالحياة المعيشة فى خلال حقبة معينة ، تنطوى ــ بحكم طبيعتها ــ على إشكالية ؛ إذ يصبح المزاج والحدس والنفاذ وانعكاس الأشياء على مرآة الذات غايات فى ذاتها ؛ ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الهادمة لوحدة الشكل . كذلك تثير هذه المشكلة الجمالية مشكلة أخلاقية يطرحها الفكر الفلسفى اليوتوبى ، هى علاقة الحقيقة الداخلية بالحقيقة الواقعية والمفاضلة بينهما .

كذلك ظهرت شخصية البطل المعضل فى مرحلة لاحقة ، تاريخيا وفلسفيا . وتميزت بما يعرف برومانسية **الاستبصار** Romanticism of Disillusionment .[٦] إن البطل الذى يمثل الحقيقة اليوتوبية تسحقه سحقا تاما حقيقة أخرى عاتية هى الواقع ؛ فهو لا يستطيع أن يتسامى روحيا فيتحول إلى الداخل ويرى ذاته نبعا للحقيقة المثلى والشيىء الوحيد الجدير بالإدراك . ومن ثم يكون من العسير عليه التحقق فى الواقع الفعلى ، لكنه لا يستطيع كذلك أن يتخلى عن محاولة التحقق ، حتى لو أنه رغب فى ذلك ؛ لأن الحياة سوف تنكر عليه انسحابه ، وسوف ترغمه على مواصلة النضال ومعاناة الإخفاق المحتوم . وهنا تصبح ذاتيته الشرط الأساسى لهزيمته . ويتميز هذا الموقف من جانب البطل بعدم الاندفاع الأهوج فى كل الاتجاهات . كما فعل دون كيخوت ؛ وإنما يحتل الثراء الداخلى للتجربة الروحية الخالصة الأهمية الأولى فى هذا الشكل الروائى الذى يتمثل فى رواية **فلوبير** : « **التربية العاطفية** » L'Education Sentimentale فى شخصية **أبلوموف** .

إن هذا البطل ينتهى إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود . وهو يكشف عن يقينه هذا فى صورة بالغة القسوة ، كما يكشف ، دون هوادة ، عن فداحة وحدته الروحية ، وانقطاع الوشائج بينه وبين الأسباب والروابط كافة ، ولا يبقى أمامه سوى الإنكار التام لكلا الخارج والداخل ؛ إذ إن أدنى اعتراف يؤدى حتما إلى خلل فى التوازن الحرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا . إن تقبل أى عنصر خارج عن الذات يقود إلى تبرير الموقف الانتهازى فى التعامل مع هذا العالم المرفوض لدى البطل ، والمناقض للقيم الحقيقية فى نظره ؛ أما تأكيد الجانب الذاتى فإنه بدوره لايعنى سوى رثاء ذاتى ممجوج ، ويصبح الإنكار ملاذا وحيدا للتعايش مع هذا التنافر البين .

وتتجلى المحصلة الفنية لمثل هذا الموقف فى تحلل القيم الإنسانية كافة والكشف عن بطلانها النهائى ، وسيطرة حالة مزاجية تشاؤمية عقيم ، تؤدى إلى تحلل الشكل فى الرواية . ذلك أن العنصر الإيجابى فى المادة الأدبية هو الذى يضفى عليها وحدة شكلها الفنى . وعندما يواجه الكاتب بحقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائى وطبيعة تكوين البطل بوصفه النموذج الإنسانى المحورى فى الرواية ، فإنه يضطر إلى البحث عن قيم إيجابية ، ولكن بحثه يتمخض عن مواقف بطولية يائسة ، كأن يجاهر البطل بالإلحاد مثلا ، أو يتقبل فى شجاعة وحدته ومصيره .

إن قسوة الاستبصار فى هذا النمط الروائى تخفف من سيادة النزعة الغنائية فى الرواية ، ولكن الاستبصار لايمنح الشخصيات والأحداث كيانا مجسدا يماثل كثافة الوجود البشرى فى الواقع . وتبقى الرواية سلسلة من الصور ومزيجا مكونا من عناصر شتى وأحاسيس متباينة ، تجمع بين الحزن والمرارة والاحتقار ، ولكنها لا ترقى إلى كلية الحياة واكتمالها . وبالإضافة إلى ذلك يكمن فى الرواية تناقض آخر بين الفكرة والحقيقة ، ويتمثل فى عنصر الزمن . ففى مواجهة الزمن يتكشف عقم الذاتية وتدنيها ، لا فى نضالها اليائس بحثا عن القيم فى البنى الاجتماعية القائمة وفى العلاقات البشرية فحسب ، بل فى عجزها عن مقاومة تقدم الزمن الدائب ، وإدراكها حتمية الانحدار البطىء من فوق قمم سبق أن



ارتقبها ، ذلك الانحدار الذى يتم بفعل حركة الزمن الخفية ، التى تسلب الذات ، على مهل ، كل ما امتلكت ، فى حين تدفع إليها ، على نحو مبهم ، بعناصر غريبة عنها .

وأما الشكل الروائى الثالث الذى يظهر فيه نموذج البطل المعضل ويحتل فيه ـ من الناحية الجمالية والتاريخية والفلسفية ـ موقعا وسطا بين النمطين السابقين ، فيسمى برواية **التكوين النفسى والفكرى** Bildungsroman : (٧) ومن أهم أمثلته رواية **جوته** « **سنوات مِرَان ڤيلهيلم ميستر** Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship

إن تكوين شخصية البطل ، وبناء الحبكة فى هذا الشكل الروائى ، يتيحان تحقيق مصالحة بين الذات الداخلية ، التى لم تتخل عن تطلعاتها المثالية ، والواقع الاجتماعى ، على الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من صراعات ومغامرات خطرة . وتتميز مثالية البطل المعضل بواقعيتها وبقدرتها على الإسهام فى توسيع الآفاق الروحية للنفس التى تسعى إلى التحقق من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة ، وليس من خلال الاقتصار على التأمل . إن التكوين النفسى للبطل يحتل ، فى حقيقة الأمر ، موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية ؛ إنه يعثر على صيغة مركبة منهما معا ، ومجاوزة لحدودهما فى نفس الوقت ، فيجمع بين الحركة ، وهى السمة المميزة للمثالية التجريدية ، والتأمل ، وهو جوهر الموقف الرومانسى ؛ بين الرغبة فى تشكيل الحياة والتفتح الكامل لاستقبالها . إن الموقف الذى يميز هذا الطراز الروائى موقف إنسانى ؛ ذلك لأن الفعل فيه فعل واع ومحكوم ، يرمى إلى هدف بعينه هو تطور ملكات الإنسان تطورا لايمكن أن ينمو ويزدهر بمعزل عن التدخل الفعال للظروف والبشر المحيطين . كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الهدف لا يعد حافزا للآخرين فحسب ، بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا .

إن البطل لا يقف فى مواجهة الأبنية الاجتماعية القائمة ، بل يحاول ، على العكس ، خلق استجابة لحاجته الروحية العميقة فى تلك الأبنية ذاتها . وهو من هذا المنطلق يستطيع التغلب على غربته الروحية ، ومن ثم يصبح الفهم والتواصل الإنسانى العميق ممكنا . ولكن هذا التواصل لا يتحقق فى يسر وسهولة ؛ إنه محصلة جهود شخصيات عانت الوحدة والعزلة فى داخل الذات ، وتمكنت من تطويع ذواتها كى تتآلف مع الآخرين وتحصل فى النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثمر معا ، هو فى الحقيقة تتويج لمرحلة أعلى من النضج الإنسانى ، تتضمن موقفا مثاليا ، يتيح لصاحبه تفهم أهمية الأبنية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع البشرى ، ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتعبير الفعال عن جوهر الحياة ؛ وبذلك تعد تجلياتها السياسة والقانونية مجرد أدوات تخدم الهدف الأصلى من وجودها .

وفى هذا النمط الروائى يتغير ، نسبيا ، موقع البطل المحورى ؛ فهو لايتميز عن غيره من أفراد الجماعة التى ينتسب إليها ، ويحدو أفرادها جميعا آمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها ، ولكن وجوده فى مركز العمل الروائى يكشف ، من خلال عناء الطلب والنوال ، عن كلية العالم بصورة أوضح . إن الأساس الفلسفى وراء التغير النسبى لموقع البطل يرتكز على وجود هدف مشترك ، يجعل حياة البطل تتوازى مع حيوات أخرى ، يجمعها السعى نحو نفس الآمال ، ويربطها نفس المصير .

إن بناء الشخصيات ومصائرها فى رواية **جوته** ، على سبيل المثال ، يحدد شكل البناء الاجتماعى من حولهم . وهنا يظهر الخلاف بين

طبيعة الأبنية الاجتماعية ورغبة الكاتب فى أن يصور قابليتها لتدخل العنصر البشرى كى يضفى عليها المعنى . فالمعنى المراد فرضه ليس معنى موضوعيا مستمدا من حقيقة الأبنية ، ولكنه معادل لإمكانية تحقق الشخصية من خلال الفعل . ويلجأ الكاتب ، عندما يواجه بهذه المشكلة ، إلى السخرية بوصفها عنصرا حيويا يعوض عن غياب المعنى فى الأبنية ذاتها . وكثيراً ما يوفق البطل المعضل فى العثور على معنى يحقق وجوده ، كما فعل **ڤلهيلم ميستر** خلال سنوات مرانه ، ولكنه كان يقوم ، فى واقع الأمر ، باختيار عناصر بعينها من الحقيقة ليحيطها بهالة رومانسية ومثالية ، كما يقوم ، فى نفس الوقت ، بنفى عناصر أخرى لافتقادها المعنى . إن هذا التصور الرومانسى للحقيقة يهدد تماسك الشكل الروائى ؛ إذ إنه قد يؤدى إلى تفاقم التصور الرومانسى إلى الحد الذى يجاوز مجال الحقيقة ذاتها ، وينقلها إلى مجال يخلو تماما من كل العقبات ، فتنقطع صلتها بالواقع ، وتصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه الغاية .

(٢)

وإذا كانت أزمة القيم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المعضل فى الرواية الغربية ، نتيجة للتحولات الاقتصادية التى غيرت بنية المجتمع الأوربى ، فإن أزمة مماثلة ، تقترب منها فى نتائجها وإن اختلفت أسبابها ، قد اجتاحت العالم العربى وظهرت آثارها فى الأعمال الروائية بوصفها انعكاسا فنيا لعلاقات الحياة اليومية .

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التى تعاقبت على العالم العربى منذ أواخر الأربعينيات ، والتفاوت الاقتصادى الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، إلى تصدع فى الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية ، وإلى إدراك المثقف العربى لانهيار المعايير والقيم التى تحكم سلوك الفرد وتصرفاته ، أو إدراكه ــ على النقيض ــ لجمود هذه القيم وعدم فعاليتها ، كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية فى تصور المثقف العربى والواقع الذى يسعى إلى تغييره ، إلى تفاقم إحساسه بالغربة والانعزال ، وبهامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة ، وبتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجى منفصل عن ذاته .

وكلما ازداد وعى المثقف بأزمته ، واجهته ضرورة اختيار موقف بعينه ؛ فإما الانسحاب من الواقع وتجنب المواجهة والهرب واللامبالاة واليأس والتشاؤم والاقتصاص من الذات ، وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الضمنى له ؛ الأمر الذى يفسر نشوء الأقنعة وتناقض الظاهر والباطن ، أو التناقض بين الذات والموضوع ، وبين الداخل والخارج . ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتبرير والمداراة ؛ وهى كلها اختيارات ومواقف سلبية . ويبقى أمام المثقف خيار أخير هو المشاركة فى عمل جماعى من أجل تغيير الواقع والسعى نحو مستقبل أفضل وأكثر تلاؤما مع القيم الحقيقية التى يسعى إلى تحقيقها . [٨]

ومن الأعمال الروائية العربية التى تعكس أزمة البطل فى البحث عن قيم حقيقية تتيح له مجاوزة حالة الاغتراب روايتا يوسف إدريس «البيضاء» [٩] **. و«قصة حب»** [١٠] .

ينطلق **يوسف إدريس** من نقطة واحدة فى الروايتين ، ويطرح منظورا لرؤية متكاملة ، تتمثل فى أزمة اغتراب المثقف العربى عن ذاته وعن واقعه ، وفى رحلته الشاقة المضنية لمجاوزة اغتراب الذات ومحدوديتها عن طريق التوحد بالآخر فى الحب ، ورأب الصدع بين الداخل والخارج ، ومن ثم الاندماج فى الجماعة ، والمشاركة الفعالة فى تشكيل مستقبلها من خلال العمل الثورى ؛ وهو القيمة الحقيقية التى تضفى على الحياة مغزاها .

وإذا كانت معاناة البطل فى رواية «**البيضاء**» تنتهى بالإخفاق والإحباط الكامل ، نتيجة للتناقض فى بنية البطل النفسية والفكرية ، وانفصال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجى ، وحتمية اصطدام هذه البنية المتناقضة المنقسمة مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسى السرى الذى كان يعانى بدوره من الانشقاق الداخلى ، والتباين بين الفكر النظرى والواقع الاجتماعى الذى يهدف إلى التفاعل معه وتغييره ــ إذا كانت «البيضاء» تمثل موقف البطل السلبى ، فإن «**قصة حب**» تمثل النقيض ؛ إذ يعثر البطل على النغمة الصحيحة ، وتتصاعد معزوفة حياته ، فى تآلف وانسجام ، إلى ذروة التحقق الكامل ؛ وهى ذروة نادرة ، ينتفى فيها اغتراب الذات نتيجة لتوحدها مع الآخر ، وتكتسب فى نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة ، فى ظرف تاريخى لعبت فيه الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها البطل ، وهى الطبقة المتوسطة الصغيرة ذات الأصول الريفية ، دورا حيويا فى تغيير وجه الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر .

إن الحب والعمل الثورى هما الفكرتان المحوريتان اللتان يدور حولهما الحدث فى الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة ، وإن كانت حاسمة ، فى تاريخ مصر المعاصر ؛ تلك هى المرحلة السابقة مباشرة على ثورة ١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها . فالحدث فى «**قصة حب**» يبدأ بالاستعدادات التى كانت تجرى فى ضواحى القاهرة لتكوين كتائب الفدائيين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز فى منطقة القنال ، ثم يتناول حريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية فى البلاد . وتتناول «**البيضاء**» العمل الحزبى السرى قبل الثورة وبعدها بأعوام قليلة .

ويفيد تحديد المرحلة التاريخية فى تعرف ظروف الصراع الاجتماعى فى مرحلة محددة ، كما يلقى الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها البطل بهذا الصراع . إن **يحيى** و **حمزة** ، بطلا «**البيضاء**» و «**قصة حب**» ، يمثلان فئة المتعلمين ذوى الأصول الريفية الفقيرة ؛ فعندما يعود يحيى إلى القرية «**هناك ندرك أننا فقراء مطحونون ، نتستر بالحيل لنعيش**» (ص ٤٨) . وحمزة كذلك ، «**أبوه عامل الدريسة**» من أصل ريفى ، يعيش فى العزب التى تقيمها مصلحة السكة الحديدية للعمال الذين يصلحون القضبان ، حيث «**الفقر موزع بالعدل على الجميع**» . (ص ٢٩) وعزبة الدريسة تمثل مجتمعا مغلقا ، يمارس أفراده حياة لاتختلف علاقاتها عن الواقع الريفى المحيط بهم .

(٣)

إن أزمة يحيى بطل «**البيضاء**» ترجع إلى ازدواج اغترابه ، الذى ينعكس ، فى المستوى الأول ، فى صورتين متعارضتين ، هما التباين بين الداخل والخارج . ويلجأ البطل إلى الاسترجاع والمونولوج الداخلى كى يفصل الصورة الداخلية ، فى حين تنعكس صورته الخارجية من خلال السرد والحركة الخافتة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى . ويهيمن حضور البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صيغة المتكلم ، فتنبع الأحداث منه وترتد إليه ، وتسبح فى دوائر مغلقة ، فى حين ينعكس العالم على مرآة الذات المنقسمة فتبدو الأشياء متعلقة بخيط رفيع بين هاويتين .

أما المستوى الثانى للاغتراب فإنه يبدو فى اغتراب البطل عن الجماعة ؛ ويتجلى كذلك فى عدة صور ، هى : الانفصال عن الأصول الريفية ، وتلاشى الإيمان بقيمة العمل المهنى ، وبجدوى العمل السياسى السرى ، ومن ثم العزلة الكاملة والإحباط التام .

ومن أهم سمات التقنية فى الرواية تصاعد التراكب الدرامى بين هذين المستويين بتعدد صورهما ، تصاعدا متوازيا ومتداخلا فى نفس الوقت ، بحيث يؤدى تفاقم أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر ، كما تؤدى محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكثيف حالة الاغتراب بشكل عام .

تطالعنا الصفحات الأولى من الرواية بالتناقض بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية ؛ فالبطل يؤمن داخليا بأنه لا مكان للحب فى العمل الثورى ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو فى طريقه للقاء زميلتين فى العمل فيما إذا كانت إحداهما أو كلتاهما تصلح لأن يحبها . إنه يفعل ذلك برغم علمه «**التام أنها أسئلة لا يصح إلقاؤها أو التفكير فيها . فالعمل الذى نقوم به جاد وخطير**» . (ص ٥) أما الحب إذا حدث فإنه يحدث من وراء نفسه ، «**ومن وراء الإحساس المتقد بالواجب**» . (ص ١٧١) إن الإحساس بوجود هوة بين الداخل والخارج يدفع به إلى التعلل والتوسل بالمبررات ، فيرى أننا «**عندما نفكر بيننا وبين أنفسنا لا نفكر فيما يصح وما لايصح ؛ إننا نفكر فقط فيما نريده**» . (ص ٨) تلك هى الصورة الداخلية ؛ أما السلوك الخارجى المثالى فإن له دوافع أخرى ؛ «**ففى نفس الوقت الذى كنت أتصرف فيه كثورى شريف عاقل متزن ، يجد فى كل مانحسه لورا مجرد مشكلة ويحاول أن يناقشها ويجد الحلول المناسبة لها ، كنت أدرك أن حكمتى وتعقلى سببهما انعدام رغبتى فيها**» . (ص ١٣٩) لذلك لابد أن يظل الانفصال قائما ، ونظل «**نفكر دائما بطريقة ، ونحيا بطريقة أخرى ، ونثور على طريقة حياتنا ، ومع ذلك نظل نحياها ، وبنفس الطريقة**» . (ص ٩٦) .

إن القيم الاجتماعية التى تحملها الذات الداخلية تبدو مناقضة للقيم التى ينادى بها المثقف الثورى ، من تكافؤ وندية فى علاقة المرأة بالرجل ، ومشاركة فى تحمل مسئولية العمل السياسى . فقد تتحول تلك العلاقة ، على المستوى الخاص ، لتصبح علاقة سيادة واستحواذ :

«**أصبحت مستمتعا غاية المتعة بذلك الموقف الذى كنت أقفه ، الموقف الذى لم يكن علىَّ فيه إلا أن أثبت فى مكانى ولا أتحرك : وأنتظر ، وأنا ضامن .. أنى قد أصبحت السيد**» . (ص ٣٠)

«**فى تلك الليلة بدأ إحساسى بملكيتها**» . (ص ٣٧)

«**لماذا لا أحاول أن أنالها ، وأنالها فعلا ؛ ففى تلك الحالة سأحس أنى انتصرت واستحوذت عليها تماما**» . (ص ١٧٣) .

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة فجة بين صياد وفريسة :

«**إن الرجل وهو يطلب المرأة كالصبى حين يحاول الإمساك بفراشة ؛ إنه يقترب منها فى حذر مبالغ فيه ، مخافة أن يأتى بحركة غير مقدرة ومحسوبة تجعلها ترف بجناحيها وتطير**» . (ص ٢٥)

«**أجلس صامتا صمت من يتحين الفرصة للانقضاض**» . (ص ١٢٤)

«**كم ضج فى صدرى ألف هاتف يهيب بى أن أنقض**» . (ص ١٢٤)

إن هذا الموقف دافعه تصور تقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل ، يحققه الكاتب فى مقولات تقريرية مباشرة : كقوله : «**المرأة تنتظر من الرجل أن يكون هو إرادتها .. هو الذى يريد وهى ترفض أو تقبل ، أو لا تعرف حتى كيف ترفض فتتورط . المرأة لاتريد إلا شيئا واحدا ، أن تكون امرأة**» . (ص ٨٦) . وطبيعى أن يتناقض موقف البطل ، فى هذه الحالة ، مع الواقع الفعلى. فـ «**فسانتى**» ، الشخصية النسائية الرئيسية ، سيدة من أصل يونانى ، تمارس العمل الثورى من خلال لجنة تحرير المستعمرات ، وتشترك مع زملائها المصريين فى الكفاح الوطنى والالتزام الحزبى ، ولم «**يكن يبدو عليها أنها من ذلك النوع المغامر أو المتساهل ؛ العكس كان صحيحا ؛ كانت تبدو دينامو هائل ، وطاقة حماس لا تفرغ**» . (ص ٢٦) وهى ، فوق ذلك ، صريحة فى تحديد علاقتها بيحيى :

«**أنا لا أستطيع أن أبادلك هذا الحب .. أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجى**» . (ص ٧٤)

«**أنت صديق .. صديق فقط ، ولكنك أعز الأصدقاء**» . (٢٨٧) .

إن الانفصال بين الداخل والخارج ، وعدم القدرة على رأب الصدع بينهما من ناحية ، ومواءمة الذات مع الواقع الفعلى ، من ناحية أخرى ، ولّدا فى نفس البطل نزعة إلى التسامى أو إعلاء الحبيبة إلى موضع القداسة والتحريم :

«**سانتى كانت فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى**» . (ص ١١٣)

«**كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة إلىَّ**» . (ص ١٧٦)

«**سانتى فى يقينى كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية ؛ كانت تكاد تقترب فى نظرى من ظاهرة شاذة ،كائن خارق للعادة**» . (ص ١٩٤)

«**حتى فى الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسى فى وضع جسدى**

معها ، وكأنها إحدى المحرمات » . (ص ١٧٣)
ولكن الإعلاء أو التسامى ليس سوى تعويض وإحلال للحلم أو المثال فى محل الواقع . ومادام الانقسام قائما فسيظل التشبث بالمثال وقتيا عرضيا ، لا يحسم المشكلة ولا يحل الأزمة ، إذ لاتلبث الحقيقة الداخلية أن تفرض وجودها فى صياغة تقريرية ، تعكس مرة أخرى مقولة السيد – الصياد والفريسة :

«كنت كغيرى أعتقد أنى إذا أردت أن أنال أى امرأة فلا بد أن أنالها ، وإذا أردت أن تحبنى فتاة فلابد أن تحبنى ...... كانت لدى ثقة تامة أنى أستطيع أن أجعلها تحبنى . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما فتننى الوضع وسلطت عليه إرادتى وكيانى لأنتصر ، وأزداد ثقة بنفسى ، وأزداد ثقة بثقتى بنفسى » . (ص ٢٨٨)

ولابد أن تحتدم أزمة البطل وتبلغ ذروة يتحتم عندها اتخاذ موقف ما . وبينما يتم اللقاء بين البطل والمرأة فيما يشبه الاغتصاب ، يشعر يحيى بخطورة هذه اللحظة فى تقرير مصير حياته :

«كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت ، وأنى أنزل الحلبة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد » . (ص ٢٨٩) .

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لأمكن القول إن البطل كان يخوض أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية (الواقع) والحقيقة الداخلية (ماأريد) ؛ ولكنه لم يستطع ، فى حقيقة الأمر ، أن يعالج الصدع فى نفسه : **«ومع أننى كنت قد حققت هدفى القديم منها ، ونلتها ، إلا أنها لم تكن أحبتنى كما أردت »** . (ص ٢٨٩) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، على نحو أخل بالتوازن الحرج الذى كان يحفظه التشبث بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعويضا أخيرا : **«أحلم أنى استطعت أن أجعلها تحبنى بطريقة ما ، وأحلم بسعادتى حين يحدث هذا .. أحلم بالمستحيل »** (ص ٢٩٤) ، ولكنه يتبين أن الحلم تعويض هش لا يغنى عن التحقق الفعلى ، أو عن الأمل فى تواصل حقيقى ، فيسقط فى هوة اليأس ويعانى **«أبشع أنواع العذاب ؛ إذا سألت نفسى ماذا أفعل عذبنى السؤال ، وإذا أجبت عذبتنى الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت أقاسى أمر الهوان »** . (ص ٢٩٦) ويتفاقم الموقف ، ويصل إلى نقطة اللاعودة : **«وعقلى كله أراه رأى العين ينفصل شيئا فشيئا عن واقع الحياة ، ويتصاعد متصوفا فى عبادتها ، وكأنها تجردت هى الأخرى ووصلت إلى معنى الله »** . (ص ٣٠٠) إنها ذروة البحث عن بديل يبلغ فيها إعلاء المثل الأعلى المتهاوى مرتبة الفناء فى المحبوب.

إن فردية البطل ، فى واقع الأمر ، أساس مشكلته ؛ إذ إن انغلاقه فى دائرة الذات يؤدى إلى انتفاء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص ، ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل ، فتخفق كل محاولة لمجاوزة الذات ، إذ تتحول ، فى الحقيقة ، إلى انعكاس للانعكاس .[١١] وهو يدرك **«أن المشكلة الكبرى أننى كنت أنا الذى صنعت بنفسى كل هذا ، وصنعته بإرادتى ؛ قيدت نفسى إليها (سانتى) بإرادتى ، وبإرادتى أريد أن أكسر قيودى ؛ فمن أين آتى بإرادة تلغى إرادتى ؟ وكيف أحطم بنيانا لا تملك نفسى إلا أن تبنيه وتستمر تبنيه ؟ »** . (ص ٢٧٢)

إنه فى الحقيقة يتوقع إخفاقه وإن لم يثنه التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكتب إلى سانتى خطابا وراء خطاب : **«لأريها ذاتى الحقيقية التى لا تظهر إلا بكلماتى »** . (ص ١٩٣) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هى استخفاء وراء قناع الكلمات . وفى كل مرة يسقط فيها القناع الشفيف يرتد إلى الداخل فى عنف ، وتتناوبه أحاسيس الخجل وإدانة الذات :

«كنت أنهال على نفسى بصفعات داخلية مكتومة .. بينما نفسى كلها فى جنازة خجل قائمة » . (ص ١٩١)
«كنت فى لحظة أن لمحت البقعة الحمراء فى جلدها قد بدأت أهوى فى بئر خجل عميقة » . (ص ١٩٠)
«ولم أجب ، عدت مرة أخرى أهوى فى بئر الخجل ولا أريد أن أخرج منها » . (ص ١٩٠)
«تصورت هذا الغرام المستعر وقد عرفه أحمد شوقى وفتحى وكل الأصدقاء والزملاء ... ألن يقولوا عنى إنى إنسان فاسد منحل ، استغل فرص العمل لتحقيق مآربه الشخصية ؟ » . (ص ١٧٠)

كذلك يؤدى التجاذب العنيف بين الداخل والخارج إلى تناوب أحاسيس أخرى تغرق البطل فى طوفانها ، وتغذى هذا التجاذب ولا تخفف من حدته ، تلك هى أحاسيس الشك والخوف والشعور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين :

«ويعشش الشك حتى ليشك الواحد أحيانا فى نفسه .. الشك الذى يورث الرعب .. الشك المركب الذى إذا طال بقاؤه فى النفس يأكلها ويهرؤها كماء النار » (ص ٢٥٠) .

وكذلك الخوف ، يصبح إحساسا مركبا بعيد الجذور فى نفسه ، ويبدأ بعلاقته بأمه :

«نشأت أخاف منها ونشأت تخوفنى . وبيننا كل مابين الخائف والمخوف من توتر حرج وحساب عسير» . (ص ٤٧)

ويمتد ليغلف علاقته بسانتى :

«أخاف أن تنتهى جلستنا .. وأخاف أن أقول كلمة تقطع الصمت فتجرحها الكلمة ، وأخاف إن سكت أن يتغير موضوع الحديث ، وأخاف أن أتكلم ، وأخاف أن أسكت ، وأخاف إن تكلمت هى ، وأخاف إنْ سكتت » . (ص ٢٢٤)

إنه يشعر بخطر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تجنبه نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر :

«أحسست بأخطر ما يمكن أن يحس به إنسان . أحسست بأن حياتى ووجودى كله يعتمد على شخص آخر أو على رغبتى فى هذا الشخص الآخر» . (ص ٢٧٠)

(٤)

إن أزمة اغتراب **يحى** تجد المقابل الإيجابي لها فى شخصية **حمزة** بطل «**قصة حب**» . فالمرأة تأتى فى حياة حمزة بعد العمل الثورى وليس قبله . إنها ليست حبيبة فحسب ، بل «**شريكة فى الكفاح ، وعنصر هام من عناصر استمراره**» . (ص ١٠١) وهو عندما يفكر فى ذلك الكيان المتكامل «**يفكر فى الزميلة المرأة المكافحة الجميلة المتجددة الحيوية الدائمة الانفعال**» . (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه أشياء مادية ملموسة «**يحن إلى وجودها كما يحن عباد الشمس إلى الشمس ، والنبات إلى الماء ، والغريب إلى أرض الوطن**» . (ص ٧٩) إنها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن ، وينبع حبه لها من نفس المجرى العميق المتدفق الذى ينبع منه حبه لبلاده : «**أنا مش بحبك حب عادى .. أنا حبيت مصر فيكى .. حبيت النيل اللى فى دمك ، وبياض القطن اللى فى وشك .. وشمسنا الحلوة اللى اتغسلت فى عنيكى**» . (ص ١١٥) .

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطنى المشترك ولا يتناقض معه ؛ فهو يدرك أن «**عاطفته ناحيتها لم تكن عيبا ، ولم تكن انحرافا ، ولا جريمة ، وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تتسرب طبقة وراءها طبقة فى أعماقه**» . (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل «**يؤمن بالعقل والعلم**» (ص ٥٩) ، ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة ، وينظر إليه كما ينظر إلى حقيقة علمية يمكن إيجاز عناصرها كالآتى :

١ ـ **الحب الحقيقى علاقة مادية يقتضى وجودها زمنا وعشرة وتجربة .**
٢ ـ **هو يشعر تجاهها بأحاسيس حقيقية .**
٣ ـ **هذه حقيقة علمية أخرى ، لكنها ناقصة .**
٤ ـ **لايمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر .**

وحمزة المناضل العملى يحلم أيضا ، ولكن حلمه يتضمن من عناصر الواقع أكثر مما ينتمى إلى الخيال :

«**وسرح خياله .. فى جزيرة معها .. هى والطبيعة واللامسئوليات . كم يبدو هذا رائعا ! .. كم تبدو الراحة والمتع الصغيرة التى لا يزاولها حلوة ! .. كم يبدو بيت هادئ وزوجة وأولاد جميلاً**» (ص ٦١)

وهو كذلك يتعرض للحظات شك واهتزاز واغتراب عن الذات وإدانة لها عندما ترفض فوزية حبه وتقابله بالازدراء :

«**راح يكز على أسنانه ، ويضغط بيديه فوق ضلوعه ، وتتقبض كل عضلاته محاولة أن تجعله ينكمش وينكمش حتى لا يبدو للعيان**» . (ص ١٠١)

ولكن حمزة سرعان ما يؤوب إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن فوزية ، فى محاولتها الانتماء إلى قضية المجتمع ، قد ذهبت إلى الطرف النقيض ، وأنكرت على نفسها ، كل دافع شخصى حتى الحب ، ولكنها توقن أنها تخدع نفسها وأنها تغترب ، بهذا الموقف الرومانسى عن ذاتها ؛ إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر فى الجماعة . ويتوازى إدراك فوزية لهذه الحقيقة مع تمكن حمزة من رأب الصدع المؤقت الذى حدث فى داخله :

«**فلم يعد ينظر إلى نفسه وكأنه لايزال قطرة فى محيطها ، ولا كانت هى القبس المتجسد ، ولا المعنى المجرد الذى له قدسية لا يجرؤ على الدنو منها .... ولم يكن نصفه حمزة الثائر ونصفه الآخر حمزة الرجل .. بل كان هناك التحام لاينتهى يؤلف بينهما**» . (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا ينفى اغتراب الذات عن ذاتها فحسب ، بل يعادل العمل الثورى ، فيفجر طاقات البطل ، ويضفى المغزى على حياته :

«**كان حرفا لامعنى له ، لاقى حرفا آخر ، فصارا كلمة لها وقع وثقل ومعان**» . (ص ١١٣)

«**أنا شاعر بقوة جديدة ، بطاقة من النشاط بتسرى فى تفكيرى .. دلوقتى حاسس بعمق إن بلدنا دى بلدنا فعلا .. والناس دول ناسنا**» . (ص ١٤٢)

إنه أيضا المهاد لخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة بوعى أكثر تفتحا وأعمق نضجا ؛ وعى يتبدد منه الوهم الرومانسى ويصبح أكثر صلابة وقدرة على التعامل مع الحقيقة :

«**كنت واخد الكفاح بشكل بطولى .. كأنى مسيح .. دلوقتى شعرت بقضيتنا كبيرة وبدورى فيها متواضع .. كنت حاسس بالغربة وأنى صحيح بقوم بدورى اللى بيخدم الناس ، إنما كنت بعيد عنهم .. إنتى خلتينى أشعر بأنى ارتبطت بالمجتمع ارتباط وثيق .. إننا كلنا عيلة .. أنا وأنتى اندمجنا فى كل الناس ، وأصبح تعدادنا بالمليون**» . (ص ١٤١)

«**أنا مش حا اجوزك بس ، أنا حا اجوز بيكى المجتمع**» . (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة تتوازى مع علاقته بالعالم وبالحياة السياسية والاجتماعية . وإذا كان وجود سانتى فى «**البيضاء**» ليس وجودا مستقلا عن ذات البطل بل انعكاسا لمجموع علاقاته بالمجتمع وبالعمل الثورى على وجه التحديد ، فإن وجود فوزية كذلك يعد انعكاسا ولكن من نوع مخالف . فالكاتب المتخفى فى «**قصة حب**» وراء الأحداث ، يرمى إلى تقديم رؤية ملحمية .[١٢] تكشف عن تعاظم الوعى الجماعى وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدى ، من خلال المقاومة والعمل الفدائى ، لتحرير الوطن من الاستعمار ، ثم الانطلاق نحو بناء المستقبل .

إن حمزة فى واقع الأمر ، ليس بطلا عاديا ، بل هو تجسيد فنى لفكرة البطولة التى تتغلغل فى العمل كله ، وتستكمل بقية الشخصيات جوانب أخرى منها . لذلك فإن الشخصية النسائية الرئيسية فى «**قصة حب**» تعكس جانبا من وعى البطل ، الذى هو فى نفس الوقت وعى الجماعة . ففوزية فى لحظة مواجهة مع النفس تقول :

«**فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه ماهو إلا جسد حى كبير ، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه**» . (ص ١٢٤)

عندئذ أدركت أن خلاصها الذاتى يكمن فى الانتماء إلى المجتمع ؛ فالفردية : «**درب يؤدى إلى خارج الجسد الحى الكبير ، ويقودنى فى النهاية إلى داخل نفسى الضيقة المحدودة ودائرة رغباتها الصغيرة لأجف وأموت**» . (ص ١٢٦) . إنها تبدأ رحلة انتمائها إلى الجماعة بارتباطها

العاطفى الرومانسى بحمزة ، البطل الذى لا يتسلل إليه الضعف الإنسانى ، فتنكر على نفسها وتستنكر منه الحديث عن حبه لها :

«أنا كنت فاكرة إن الناس اللى زيك حاجة ثانية .. كنت فاكرة إن العمل الخطير اللى وراهم أهم من الحاجات التافهة اللى بيجرى وراها كل الناس» . (ص ٩٩)

«حرمانا هو الضريبة اللى بيفرضها علينا الكفاح» (ص ١٠٠)

«المفروض إننا نحترق علشان غيرنا يعيش» . (ص ٩٩)

ولكنها سرعان ماتتبين الوجه الآخر للمعادلة ، وتعترف أن الحب ليس (انحلالا) أو خيانة للعمل الثورى ، وإنما هو حقيقة مكملة لحقيقة الكفاح .

وهكذا تكتمل الفكرة الرئيسية فى الرواية من خلال علاقة تداخل وتفاعل بين حركتين أساسيتين :

الحركة الأولى :

الإيمان بالشعب وقضيته كان سبيل حمزة إلى الانتماء إلى الآخر وبانتمائه إلى الآخر ازداد اندماجه فى الجماعة .

الحركة الثانية :

الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة ، وبالانتماء إلى الجماعة تعمق توحدها مع الآخر .

إن فوزية ، برغم دورها المتمم لفكرة الانتماء إلى الذات والجماعة ، شخصية حية لها تكوينها الخاص ومحيطها الاجتماعى المختلف عن محيط البطل ؛ فهى تنتمى إلى أسرة برجوازية صغيرة ؛ والدها موظف متحرر يؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية ويوافق على سكن ابنته بمفردها فى الأقاليم ، وعندما استنكر بعض ذوى قرباها اشتراكها فى مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قائلا **«كلموها هى .. أنا أبوها مش سيدها»** . (ص ٢٦) وهو كذلك لا يعترض على زواج ابنته من رجل أبوه عامل دريسة فى مصلحة السكة الحديدية . إنها إلى جانب ذلك **«أنثى ، وأنثى نادرة الجمال»** (ص ٣٦) لها ملامح نفسية وجسدية محددة :

«نظراتها دائما فيها بريق .. ودائما عيناها لاتطرف ولا يتطرق إليها خجل .. نظرات دوغرى ، لا تخفى شيئا ، ولا تعنى غير ماظهر منها ؛ كلامها واضح وصريح فيه الحماسة البالغة ، فيه الثقة .. وسلامها دائما له نفس قوته ودائما أصابعها تضغط نفس الضغطة بنفس القوة» (ص ٨٧) .

إنها فى الحقيقة امرأة إيجابية ، تكاد تتفرد بإيجابيتها وجرأتها فى الأدب المصرى الحديث :

«ليه هاودتنى وقتلت لحظة الحب الجميلة دى بالنقاش ؟ الحب لا يناقش .. وإذا نوقش يدبل .. الحب يتاخد .. يتاخد كده . قالتها وشبت على أطراف أصابعها وقبلته» . (ص ١١١)

إن فوزية تقف على الطرف النقيض من سانتى وتمثل الصورة الإيجابية لمفهوم المرأة ، الحبيبة ، وشريكة الكفاح . فسانتى ، اليونانية المناضلة المقيمة فى مصر ، ليست مغتربة بالمعنى المادى فحسب ، بل إنها تعانى اغترابا مركبا . إنها تتردد على يحيى يوميا ، **«لكنها لا تأتى إليه بدافع الحب ولكن لتتفرج على شخص يحبها وتحس أنها مرتبطة به بشكل ما لأنه يحبها»** . (ص ٢٤١) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن حبها الحقيقى هو لزوجها فإنها لا تعارض فى استمرار حبه لها ، بل تدفعه بدوام ترددها وبتلهفها على قراءة خطاباته إلى توهج مشاعره : **«ولكن إذا حاولت مزاولة هذا الحب والاقتراب منها تتراجع إلى الخلف مذعورة وتتهمنى أنى بدائى وذئب»** . (ص ١٩٤) . ويبلغ اغترابها ذروته فى لحظة ضعف انتابتها عقب مكاشفة يحيى لها بحقيقة مشاعره : **«إنها تطلب منى أن أدعها ، مستسلمة ، وتطلب منى أن أدعها وتبكى ، أحتويها بذراعى وهى مستسلمة إلى صدرى وتطلب منى ألا أفعلها وتبكى»** . (ص ٢٢٠)

إن موقف سانتى فى حقيقته ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل وليس نابعا من عاطفتها نحوه :

«كنت أعتقد أنى لن أتأثر ولكنك هوستنى بحبك لى ، أخذتنى من حياتى ومن نفسى .. وأنا أحب حياتى وأحب زوجى وأنت صديق .. لا شيىء غير هذا . لماذا أنت مصر على أن أحبك؟ لماذا ؟» . (ص ٢٨٧)

وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يجد صداه فى تكوينها النفسى والفكرى ؛ فهى بدورها تقوم بعملية إحلال وتعويض للقيم الحقيقية فى حياتها :

«إنى مستعدة أن أموت من أجلكم ، ولكن كل عائلة تغادر بلادها وتهاجر تصبح كالمركب الذى يرفع علم بلاده دائما وفى أى مكان ، وأنا ولدت من عائلة يونانية» .(ص ٧٧)

وتتوازى علاقة سانتى بالعمل السياسى فى مصر مع علاقتها بيحيى ، إن ما يشدها إليه ليس الرجل فيه وإنما الكاتب :

«حتى حالة الاستسلام التى كانت فيها لم أحدثها أنا الرجل فيها .. كتابتى هى التى أحدثتها» . (ص ٢٢٢)

إن طبيعة العلاقة بين سانتى ويحيى حالت دون أن تساعد البطل على رأب الصدع بين ذاته الداخلية وصورتها الخارجية ؛ وكذلك اتحادهما ماكان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل ، تعوض اهتزاز القيم السياسية والاجتماعية الأخرى فى حياته . لقد تعرف يحيى على سانتى فى فترة كان يشعر فيها بالتناقض بين حقيقة تصوره للعمل السياسى وأسلوب العمل الذى كان يمارسه فى الواقع . وقد قرر قطع علاقته بالتنظيم ، ولكنه كان يؤجل تنفيذ القرار : **«وحين عرفت سانتى فرحت ولعل جزءا كبيرا من فرحتى كان راجعا إلى أنها جعلتنى أؤجل ذلك القرار إلى الأبد ، وجعلتنى أعود لمحبة طريق كدت أكرهه رغما عنى»** . (ص ١٨٦)إن المرأة هنا تعويض عن الإخفاق فى الانتماء إلى العمل السياسى ، وإحلال لمثال زائف مكان المثل الأصلية ؛ فالعلاقة بينهما ، إذن ، ليست سوى إحلال متبادل كان لابد أن ينتهى بالإخفاق والإحباط ، على نحو يضاعف من خطورة الصدع الأهم فى نفسه ، الذى يقودنا إلى مناقشة المستوى الثانى لاغتراب البطل .

(٥)

إن يحيى تجتاحه الرغبة فى الانتماء إلى أصوله الريفية ، ولكنه ما يكاد يجد نفسه فى قريته وبين أهله حتى يبدأ يتناقض مع نفسه :

«**ما أكاد أصبح فى قلب بيتنا حتى أفيق وأحس أننى مجرم آثم يلهو فى المدينة وأهله هنا حفاة عراة غلابة طيبون**» . (ص ٤٨)

ثم ما يلبث أن يشعر بالضيق والانفصال عما حوله :

«**كل ما أحسه أنى بين قوم غرباء أتفرج عليهم ، ويتفتت قلبى من أجلهم ، ولكنى أدرك أن قد أصبح بينى وبينهم شئ**» . (ص ٤٨)

ويبدأ فى انتحال الأعذار للفرار ، ويغادر القرية حاملا معه ندمه وعجزه فى نفس الوقت ، ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة فعلية فحسب ، بل مسافة نفسية كذلك ، تبعده «**عن ابن القرية المدين لها**» (ص ٥١) ، وتصله بابن المدينة «**المذهول بأضوائها ، الضائع فيها ، الطامع يوما أن يخضعها ويتحكم فيها**» (ص ٥١) . وعلاقة يحيى بالمدينة تعادل علاقته بالمرأة ؛ فضياع سانتى يمثل لديه «**ضياع المدينة الوهم فى قرية الواقع الرهيب**» (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع يكرس عزلة البطل فى داخل ذاته ، ويفقده القدرة على التعامل مع الحياة ، فيظل خارج الأشياء ، يرى العالم الخارجى خطرا ملحا يهدد وجوده ؛ ومن هنا ينشأ خوفه من مواجهة الجماعة التى تبدو له كتلة واحدة ملتحمة ومعادية هو خارجها :

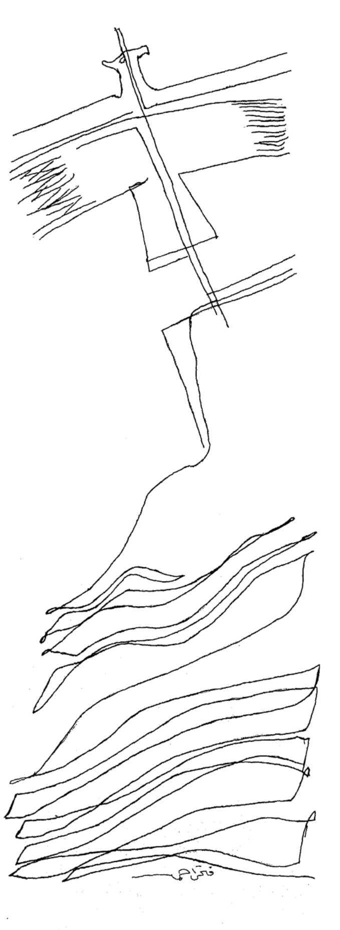
«**كنت أحيانا أفيق من مهام وظيفتى وأتفرج عليهم (العمال) وأنا حائر مذهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض ؛ نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المنطق**» . (ص ٦٧)

«**كنت أحس أن تفاهما خفيا يسرى بينهم (العمال) كالأسلاك غير المرئية ، ويربط أجزاء ذلك الطابور الطويل المتحرك صوبى**» (ص ٦٨) .

إنه يرى جماعة العمال المرضى أمامه «**كالعصابة المتفاهمة قبلا ، والتى وزعت على نفسها الأدوار**» (ص ٦٨) .

واغتراب البطل عن جماعة العمال لا يرجع إلى تكوينه النفسى فحسب ، بل إن هناك ظروفا موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عمله من طبيب يقوم بفحص العمال المرضى ويصف لهم الدواء ويمنحهم الإجازات ، إلى مجرد ستار للمتمارضين منهم والمتحايلين على القوانين والقرارات التعسفية ضد العمال ، فى غيبة فاعلية النشاط النقابى وتواطؤ أعضائه مع إدارة المصانع ، على نحو أفرغ العمل من كل قيمة حقيقية له :

«**كنا فى زمن تصنع فيه النقابات وتفرض ويتاجر بسكرتيريها وأمانة صناديقها . وكنت قد جئت بعد أجيال من الأطباء الذين عودهم العمال أن تؤخذ الأجازات بالتسعيرة**» . (ص ٢٠٣) .



وفى لحظة مواجهة حاسمة بين يحيى والعمال المتمارضين يكتشف يحيى حقيقة موقفه منهم ، وسبب عدائهم له ، إنها :

« **لحظة جعلت جدرانا كنت قد ألفتها لنفسى وعشت أتحرك بها تتهاوى وتنهار .. ولم يعد أمامى إلا أن أرى ماكنت أتجاهله وأتعامى عنه ، إذ لست فى الواقع والحقيقة سوى جزء من ذلك الجهاز الضخم الكبير الذى يسير هؤلاء العمال ويتحكم فى مصائرهم .. كنت أقول لنفسى أنا مع العمال .. فهأنذا فى ساعة الجد أختار جانب الجهاز الذى أنتمى إليه وأدافع عنه بدفاعى عن نفسى ووظيفتى** » . (ص ٢٠٩)

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تتفق ومصالح فئة اجتماعية أخرى غير الفئة التى ينتسب إليها بالمولد والفئة التى يدافع عنها بالفكر .

إن انهيار الإيمان بالعمل المهنى ، وهو شكل من أشكال التعامل مع المجتمع ، صاحبه انهيار آخر أكثر خطورة ، قوض الدعائم الأساسية لبنية الشخصية ، ذلك هو الإيمان بجدوى العمل السياسى الذى كان يخوض غماره :

« **بدأ يخطر لى أحيانا أن كل ذلك العمل السرى الذى عشت فيه وقضيت أهم سنوات عمرى أخوضه لا يمكن أن يؤدى بنا إلى ثورة حقيقية تنقذ بلدنا** » . (ص ١٨٤)

غير أن يحيى ظل يفرض على نفسه الإيمان بلا إيمان ، ويؤجل :

« **البحث عن طريق آخر أكون مقتنعا به وبصحته ومؤمنا بفائدته** » . (ص ١٨٦) .

وعلى الرغم من اندفاعه واستغراقه فى حمى العمل فقد ظل شئ فى نفسه يصده عن الإيمان الكامل ، ويحول فى نفس الوقت بينه وبين الإنكار الكامل ، ذلك هو الرغبة فى التحقق من خلال عمل جماعى يمنح للحياة معناها .

لقد انخرط يحيى فى العمل الثورى وإن كان اقتناعه بذلك يختلط فيه الرفض والقبول ، فقد كان مؤمنا بالإطار النظرى للفكر الشمولى ، شاعرا بطريقة « **غريزية تلقائية** » (ص ١٨٢) بعدم ملاءمة أسلوب الثورة الأوربية لظروف الواقع المصرى . لقد كان فى الحقيقة يبحث عن صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكى :

« **فى عملنا الثورى .. كنت لا أطيق كل ما يمت إلى الأساليب الأوربية بنظامها وثورتها ، كنت أحس دائما أنها غريبة عنى بقدر قرب النظرية منى .. أحس أنها أسلوب ثورى خوجاتى ، وأننا فى حاجة لطرق أخرى من صنعنا نحن** » . (ص ١٨٢) .

« **كان يتكلم** (البارودى قائد التنظيم السرى) **عن مصر ، ولكنى كنت أحس أن** (مصر) **التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها .. وكان يتكلم عن** (الثورة) ، **ولكنى أحس فى أعماق أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسى ، وكأنها ثورة أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا فى الكتب** » . (ص ١٨٠)

وعلى الرغم من هذا الرفض المضمر فقد انخرط فى العمل السياسى :

« **بنفس الشعور المركب المتناقض اندمجت فى الحركة الثورية . وكل ماحدث أن اندماجى هذا كبت اعتراضاتى وشعورى بالغربة ، بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة والتأييد ، حتى جاء الوقت الذى أرى فيه الأوربية فى كل شيىء، حتى فى الثورة . هى المثل الأعلى** » . (ص ١٨٢)

إن الإخفاق فى إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع ــ القرية ، والواقع ــ المرأة ، يؤدى به إما إلى الهرب من « **قرية الواقع الرهيب** » (ص ٥٢) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتجريدها على المستوى النفسى ، فتصبح سانتى « **أروع وأسمى وأعظم** » (ص ١١٤) من أن تكون مجرد هدف لحياته . وكما لا يحل الهرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسى والاجتماعى فإن اعتبار « **الأساليب الأوربية** » مثلا أعلى فى العمل السياسى لا يؤدى بدوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثورى ذاته . **إنه فى حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حسن النوايا فى** اكتشاف طريق يعبر حقيقة عن « **مشكلات بلادنا بالطريقة المحلية ، وباللغة التى يفهمها شعبنا** » . (ص ١٨٥) إن الكشف يحتاج دائما إلى مواجهة وتصدٍّ مرن وفعال لظروف العمل السياسى من أجل تطويعها لتغيير الواقع ، أما الهرب فهو نكوص أو انسلاخ لابد أن ينتهى بالبطل إلى تحول جذرى فى فكره السياسى والاجتماعى . لقد أصبح مؤمنا بأن « **الإنسان نفسه ، بوعيه ولا وعيه ، وبصوابه وخطئه ، هو القيمة العليا** » . (ص ٢٧٦)

وكان طبيعيا أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر :

« **أصبحت لا أؤمن كثيرا** (بخدعة) **قيادة الجماهير لتحقيق الأهداف التى نؤمن نحن بها** » . (ص ٢٧٢)

فى حين تراجع لديه دور المثقف الثورى ليقتصر على نشر الوعى بين الناس بأن :

« **نهيئ لهم فرصا أكبر وأوسع لكى يحددوا هم أهدافهم ، ويسيروا نحوها بالسرعة التى يرونها تتناسب ومقدرتهم** » . (ص ٢٧٣)

إن إشكالية وضع البطل هنا لاتكمن فحسب ، فى تحوله إلى الإيمان بالقيم الفردية ، واستبداله بالفكر الثورى الفكر الإصلاحى ، بل ترجع فى الأساس إلى إدراكه لخيبة مسعاه الأول ، واكتشافه لطبيعة ذلك المسعى المتدنية . ومن هنا فإن موقفه يعد فى حقيقة الأمر نهاية وليس بداية . إن السخرية الكامنة فى هذا الموقف جعلت ناقدا مثل « **لوكاش** » يوجز تعريفه لذلك النمط الروائى بقوله « **لقد بدأ الطريق ، لقد انتهت الرحلة** » . (١٣)

(٦)

إن البطل فى « **البيضاء** » يجمع بين التكوين النفسى للبطل المعضل فى **رواية المثالية التجريدية** Abstract Idealism ونموذج **البطل** فى رواية **رومانسية الاستبصار** Romanticism of Disillusionment إنه مثل **دون كيخوت** ، يتطلع إلى

قيم مبهمة فى مواجهة تهاوى المثل فى الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق يضاعف من تشبثه بذاتيته ، التى تحول بدورها دون دخوله فى علاقة إيجابية مع العالم . كذلك ترتكز الرواية على الحالة المزاجية للبطل . ويمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته العنصر البنائى الأساسى فى الشكل الروائى . إن قدره الداخلى يسوقه بإرادة لا راد لجبروتها ، هى ـ فى الوقت نفسه ـ إرادته ، ، إلى إخفاق محتوم وإحباط نهائى . كذلك يقترب البطل من «**اوبلوموف**» بطل فلوبير ، فيحاول أن يقيم توازنا حرجا بين الذات المنشطرة والخارج المتناقض معها ؛ لكنه لا يلبث حتى ينكر كل شئ ، ويتبدد إيمانه فى كل القيم التى حاول اعتناقها . وعندما ينهار عالمه أمام ناظريه لا يجد حرجا فى أن يكشف فى قسوة عن عزلته ووحدته الروحية المخيفة ، ووقوفه أعزل فى مواجهة الزمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار فى «**البيضاء**» يتجلى فى شكل يرتكز أساسا على التوازى والمقابلة بين الفكرة المضمرة عن طريق المونولوج ونقيضها المعلن عن طريق الحوار ، متخذا نهجا واحدا متكررا يمكن تلخيصه على النحو التالى :

١ ـ الاحتشاد لمواجهة موقف ما .
٢ ـ تفكيك الموقف عقليا لتبرير التسويف وتأجيل المواجهة .
٣ ـ الإخفاق فى المواجهة .
٤ ـ الارتداد إلى الذات وإدانتها .

ولعله من المفيد فى بيان هذا النهج أن نقوم بتحليل أحد المواقف :

«كنت قد صممت على نبذ كل تلك الوسائل الملتوية ؛ على أن أعترف لها بصراحة ، ومواجهتها بكل شيىء ، وأن أتقبل النتائج بشجاعة مهما كانت» .

إنه يحدد طبيعة الموقف ذهنيا ، ولكنه سرعان ما يبدأ فى تفكيكه :

«واعترافات كهذه لا تتم إلا فى جو معين .. ولهذا دق قلبى» .

وعندما يبدأ تفكيك الموقف يتباين السلوك مع العزم :

«جلست صامتا وقدمت لها سيجارة .. وجلسنا ندخن فى صمت»

وبدلا من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة :

«وبدأت حديثا متعمدا عن الشقة الجديدة» .

«وعدنا إلى جلستنا وبدأنا حديثا فى السياسة» .

وهو يلجأ إلى الإمعان فى تفكيك الموقف لتبرير التسويف فى المواجهة :

«كنت طوال الوقت أفكر فى الخطوة التالية ، والطريق إلى الخطوة التالية ، وكل ذرة فى كيانى تتأهب للحظة ظللت أتحفز لها طيلة الأيام الماضية» . و«كنت من لحظة أن جاءت أقول لنفسى : هه الآن . ثم أعدل فى اللحظة التالية» .

«ووجدت جسدى يقشعر فجأة ، واعتقدت أن اللحظة قد حانت ، فقلت لها :

ـ فلنسمع «رحما نينوف» !

ومضت مستسلمة إلى «البيك أب» .. ووقفت بجانبها . قلت لها :

ـ سانتى

فنظرت إلى باستغراب قليل وقالت :

ـ ما الأمر يا يحيى ـ آه ماالأمر ؟»

هنا يصل الموقف إلى أقصى درجات تفككه ، فيأتى الفعل مهتزا على نحو ينبئ بالنتيجة النهائية .

«وارتجفت يدى وأنا أحملها فوق طاقتها لترتفع ثم تستقر فوق كتفها ؛ وظلت ترتجف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف النحيف . لم أكن قد رتبت لهذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شيئ للظروف والصدفة ، ولهذا قلت بعد تردد :

ـ مارأيك ؟

ـ فقالت بنفس الدهشة

ـ فى ماذا ؟»

إنه فى اللحظة التى بدأ فيها المواجهة كان قد قرر التمهيد للتراجع :

«قلت وأنا أضحك لأحيل الموضوع كله إلى نكتة ، حتى إذا فشل المشهد لا أصاب بخيبة أمل كبيرة .

ـ فما قلته فى ذلك الخطاب .. أتذكرين ؟»

وعندما تنجلى حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المضادة :

«حدث كل شيىء بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى المشهد . وكنا لا نزال على وقفتنا بجوار «البيك أب» .. وأنا أنظر إليها نظرات تحفل بالمقت والكراهية وخيبة الأمل ، وأكثر من هذا فيضان عارم من الخجل ؛ خجل منها ومن نفسى» . (ص ١٠٥ ـ ١٠٩)

إن إخفاق البطل فى إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينعكس على المستوى التعبيرى فى كثرة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن ترتكز على أساس مادى . فسانتى «**أروع وأعظم وأسمى**» (ص ١١٤) ، والبارودى «**أكاد أرفعه إلى مرتبة التقديس ؛ كانت آراؤه فى نظرى هى دائما أسلم الآراء ، وذكاؤه أحدّ ذكاء**» . (ص ١٧٩) إن استخدام أفعل التفضيل هنا تجريد لطبيعة العلاقة ، ودليل على تميعها وعدم تحددها . وهذا ما أدى إلى فشلها على المستوى الواقعى ، وتحولها إلى عنصر هادم للشكل الفنى .

أما الشكل فى «**قصة حب**» فيعتمد على حركة أساسية ، قوامها التفاعل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم . فحمزة على النقيض من يحيى ، يعثر على الصيغة الصحيحة التى تتيح المصالحة بين القيم التى يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعى. إنه مثل «**فيلهلم ميستر**» يحكمه هدف بعينه ، هو تطوير ملكاته الفردية فى إطار المجتمع الذى يسعى إلى تطويره . وبهذا تصبح الرواية ـ مثل **رواية التكوين النفسى والفكرى** Bildungsroman ـ شكلا من أشكال النضج الرجولى .

وإذا كان **يحيى** يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمزة يبدأ من موقع مغاير ؛ إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التحامه بها ممكنا . إنه يرتكز على قاعدة صلبة قوامها الإيمان بالجماعة ، ويقابل الواقع القلق خارج النفس بالواقع الثابت الملح داخلها . ومن ثم يصبح

بحثه من أجل تعميق جذور هذا الإيمان بحثا يعادل الحياة ذاتها ؛ يندفع إليه بقوة الصدق وليس بقوة الواجب وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية فنيا من خلال بنية روائية متماسكة . فالفقرة الافتتاحية فى الرواية تشير إلى طرف الخيط الذى ينسجه الكاتب فى مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الذروة أو نحو **لحظة تنوير** dénouement مرسومة ومخططة . وتبدأ الرواية هكذا :

«ليست أول محطة ترام فى شبرا البلد بداية خط فقط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها . تجد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر .. وتجد العمال .. وتجد فى يوم يناير ذاك حمزة .. » .

إن **حمزة** الفرد يأتى بعد الفئات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ؛ كما أن رحلته من هذا الموقع إلى **«قلب الناس»** فى المشهد الختامى للرواية ليس إلا تجسيدا فنيا لفكرة تحقق الذات والتوصل إلى مغزى للحياة . ويصور الكاتب فى نفس الفقرة الحركة الأساسية فى الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين **«القاهرة وضواحيها»** ، وبين **«المدينة والمصانع»** . إنها تمثل فى الحقيقة طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمزة والواقع . وارتكاز الحركة على التفاعل بدلا من التنافر ينفى مركزية المكان (القاهرة) كما يعدل من موقع البطل المحورى .

ولحظة التنوير فى الرواية تتجلى فى مستويين متعاقبين ، يتمثل أولها فى التوحد مع الآخر ، ويتحقق ثانيهما فى الالتحام العضوى بالجماعة ؛ ويحققها الكاتب فنيا باستخلاص العناصر الصالحة لتركيب المواقف والأحداث تركيبا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقوم اللغة بمهمة حيوية ، فتبدو الألفاظ متداخلة ومتشابكة فى نسيج منمنم من المشاعر والأحاسيس ، يصنع المستوى الأول للحظة التنوير :

«كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة فى يده ، وفوزية فى قلبه ، وحمزة فى عينيها ، وابتسامتها لا تزال ترتجف ، ورجفتها فى أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه ، وأفكاره غائبة ، والغيبة فى ملامحها ، وغيبتها طالت ، ثم جاءت ، ومجيئها سعادة ، والسعادة فى صدره ، وفى صدره رضاء ، ورضاؤها واضح ، وفى وضوحه هيام ، وهيامه خائف ، وخوفها يتلاشى ، وخوفه يمت إلى الأمس ، وبالأمس كان يهدر ، وهديره الآن مسموع ، وهديرها فائر ، والقهوة هى الأخرى قد بدأت تزن وتفور» . (ص ١٠٩)

إن هذه الذروة ذاتها تتحقق على نحو آخر فى لحظة كشف باهرة :

«وبدا له الأمر مستحيلا .. مستحيل أن يكون المكان الذى ظل يبحث عنه ليهرب من مطارديه ، ومن الناس الذين قد يتطوعون لإمساكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم» (ص ٢٠٢)

وإذا كانت **«البيضاء»** تمثل الوجه السلبى من مشكلة اغتراب البطل المعضل وانتمائه فإن **«قصة حب»** تنطلق من رؤية ملحمية للحياة ، تقوم على الإيمان بفكرة البطولة ، وبقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون منافيا للواقع ، فإن **«قصة حب»** تعبر عن لحظة نادرة فى حياة الفرد والجماعة ، كما تعبر عن فترة تعاظم الوعى الجماعى خلال مرحلة بعينها ، ولكنها تبقى رؤية معزولة عن كثافة الحياة وكليتها .

---

٥ هوامش

(١) Goldmann, Lucien; Towards a Sacidogy of the Novel - Tavistock Publications Limited 1975, Cambridge Univ. Press, PP. 11 - 13.

(٢) على الرغم من أن فلوبير ينتمى أساسا إلى المرحلة الواقعية فإن بعض رواياته ، وخصوصا «مدام بوفارى» Madame Bovary ورواية «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale تعد من روايات المرحلة الانتقالية ، التى تهتم بالتحليل النفسى للبطل وإشكالية وضعه فى المجتمع .

(٣) Goldmann; op. cit., pp. 1 - 16
يرى جولدمان ضرورة اقتصار مفهوم البطل المعضل على أعمال روائية بعينها ، مثل رواية «دون كيخوت» Don Quixote لسرفانتس ورواية «الأحمر والأسود» Le Rouge et le Noir لستندال ، ورواية «مدام بوفارى» Madame Bovary لفلوبير ، ورواية «التربية العاطفية» L'Education Seutimentale له أيضا فى حين لا ينطبق هذا المفهوم على روايات بلزاك مثلا ، حيث استطاع أن يخلق عالما روائيا هائلا ، يرتكز على قيم فردية خالصة .

(٤) التروبادور فئة من الشعراء المتجولين ، كانوا ينظمون الشعر الغنائى الغزلى العفيف بلغة جنوب فرنسا ، فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وتمثلت العاطفة الأساسية فى شعرهم فى عبادة المرأة وتقديسها . (أنظر : مجدى وهبة.: معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، صـ ٥٨١) .

(٥) Lukàcs, George; The Theory of the Novel - MIT press 1971, pp. 104 - 116.

(٦) Ibid; pp. 117 - 120
ويطلق جولدمان فى كتابه «نحو رؤية اجتماعية لفن الرواية» على هذا النمط الروائى اسم «الرواية النفسية» ـ أنظر Towards a Sociology of the Novel

(٧) Goldmann; op. cit., p. 3

(٨) حليم بركات : اغتراب المثقف العربى ـ المستقبل العربى (٢) ، ٧ / ١٩٧٨ ، ص ١٠٦ ـ ١١٢ . وانظر أيضا : الاغتراب ـ عالم الفكر ، إبريل ـ مايو ١٩٧٩ ، ص ١٣ ـ ٤٠

(٩) يوسف إدريس ، «البيضاء» ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠

(١٠) يوسف إدريس ، «قصة حب» ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

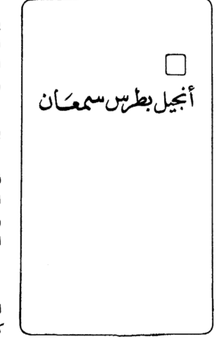
(١١) من أهم السمات المميزة لشخصية البطل السلبى انعكاس صورته على الآخرين ، فهو يعكس ذاته على مرآته لترتد إليه فتصبح انعكاسا للانعكاس .
انظر : أفنان القاسم ، الوجوه المتعددة للبطل السلبى فى «وشم» عبد الرحمن مجيد الربيعى ـ **الباحث** ، نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(١٢) انظر . الدكتور شكرى عياد : «تجارب فى الأدب والنقد» ـ ذار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٥٥ ، ٢٥٨
لمزيد من التفاصيل عن علاقة البطل بالجماعة انظر كذلك :
ـ شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧١
ـ أحمد الهوارى ، البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، منشورات وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٦ .

(١٣) Goldmann; op. cit., p. 5.

وجهة النظر

 الرواية المصرية



تعد «وجهة النظر» من أهم النواحى الفنية التى برزت فى مجال النقد الروائى ؛ خصوصا فيما يتعلق بالرواية الحديثة فى الحقب الأخيرة من هذا القرن . فمنذ أكد «هنرى جيمس» الروائى والناقد المعروف أهميتها فى أواخر القرن التاسع عشر ، والنقاد مهتمون بها ، بحيث لا يكاد يخلو مؤلف فى النقد الروائى الذى ازدهر بشكل ملحوظ فى العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل فى موضوع وجهة النظر .

وسنحاول فى هذا المقال دراسة «وجهة النظر» فى بضعة نماذج من الرواية المصرية ، وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد فى هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام .

ولعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير «وجهة النظر» ثنائى ، بل قد يكون ثلاثى الدلالة ؛ فقد تعنى «وجهة النظر» فلسفة الروائى ، أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك من نواحى الحياة الإنسانية ؛ وقد تعنى فى أبسط صورها فى مجال النقد الروائى «العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية» ، وهو ما نرمى إليه هنا ، وإن كان من الصعب ــ أحيانا ــ الفصل بين فلسفة الروائى ، وما يختاره من أساليب فنية .

وقد استخدمنا هنا التعبير العربى «وجهة النظر» لترجمة التعبير الإنجليزى point of view ؛ وهو التعبير الذى استخدمه هنرى جيمس ، ودأب النقاد من بعده على استخدامه ، بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته ، والذى نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزى فى غيره كـ «زاوية الرؤية» مثلا .

كتب الناقد المعاصر **فيليب ستيفيك** يقول : «ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيرا غير موفق ؛ إذ يمكن أن يشير ــ بنفس الدرجة ــ إلى الاتجاه العقلى (السياسى أو الدينى أو الاجتماعى) لعمل ما ، أو إلى موقف المؤلف الوجدانى الذى يتضح من النغمة **Tone** المتبناة نحو الموضوع الذى يعالجه (كأن تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلا) ، أو إلى الزاوية التى يروى منها العمل القصصى» .[1] ثم يضيف : «وبالرغم من أن هذا التعبير له أكثر من دلالة أو معنى ، فإنه ــ فى معناه الثالث ــ قد أصبح أمرا ثابتا . ولم تنجح المحاولات فى أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل «بؤرة السرد **Focus of narration**» مثلا» .

ويؤكد هذا الناقد ــ الذى يستعرض نماذج من النقد المعاصر فى كتابه «**نظرية الرواية**» ــ أنه ما من ناحية من نواحى التكنيك الروائى قد نوقشت وحللت ، واختلفت بشأنها الآراء مثلما حدث لدى نقاد الرواية فى العصر الحديث على الأقل ، بالنسبة لموضوع «وجهة النظر» ؛ بل إن «وجهة النظر» قد أصبحت فى رأيه «نقطة التجمع **rallying point**» للحركات المختلفة فى مجال الرواية .

وفى محاولة لتفسير الاهتمام المتزايد «بوجهة النظر» يقول **ستيفيك** : «لعله من الخير عند تناول أى روائى حديث مثل **كونراد** ، أو **فوكنر** ، أو **فرجينيا وولف** ، أو **مان** ، أو**كامو** ، أو **جويس كارى** ، بشكل مفيد ، أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر ، لا لما تفرضه التجارب الحديثة لكتابة الرواية فحسب ، بل نظرا للاتجاه الحديث كذلك ، نحو الاهتمام بالعقل المدرك» .

وهو فى هذا على حق ؛ فقد أصبح «الوعى» ــ على نحو ما يسمى به «العقل المدرك» فى المعتاد ــ لا مجرد أداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس ، بل أصبح هو الموضوع الرئيسى فى كثير من الروايات الحديثة . ومع ذلك فليست الرواية الحديثة أو الرواية النفسية وحدها هى التى تتطلب إدراكا واضحا من جانب القارئ «لوجهة النظر» ، بل إن

ذلك يتعداها إلى غيرها من أنواع الرواية : «ذلك أن فهمنا لوجهة النظر فى الرواية يحدد ـ إلى مدى بعيد ـ إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل لعله من الواجب أن نعترف ـ ولو بشىء من الارتياح ـ بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف ـ فى الواقع ـ على إدراكنا لوجهة النظر بها » .[2]

ويخلص هذا الناقد إلى أن دراسة «**وجهة النظر**» ، وما تثيره من نقاط قد تبدأ بالتكنيك وتنتهى إلى نظرة الروائى الكلية إلى الحياة . وهو فى ذلك على حق ـ كما سنرى ؛ فمها قيل عن موضوعية الروائى الفنية ، يظل من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الجمالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام .

ويرتبط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هى : مَنْ صاحب «**وجهة النظر**» فى الرواية ؟ هل هو الروائى ذاته (**ديكنز أو تولستوى أو يحيى حقى أو يوسف إدريس** مثلا) أم هو الراوى الذى قد يكون واحدا من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسية بها ؟

فإذا كان الروائى ذاته هو صاحب «**وجهة النظر**» فإلى أى مدى يحق له أن يقتحم العالم الخيالى الذى يخلقه ليخاطب القارئ ، ويعلق على الأحداث والشخصيات ، ويبدى رأيه فى أمور قد تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الرواية ، أو قد لا تتصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام النقاد بوجهة النظر ، وارتباطها بالنواحى الفنية أو الأركان الأخرى للرواية .

فإذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية ، وجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائى بالراوى وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات ، قد جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية «بوصفها وحدة عضوية متكاملة» من ناحية ، وصدى لدور الروائى أو الراوى ـ إذ لم يكن التمييز بينهما إذ ذاك أمرا ذا بال ـ فى الرواية الواقعية الفضفاضة ، ذلك الراوى العارف بكل شىء omniscient ، والموجود فى كل مكان omnipresent ، الذى لا يجد غضاضة فى تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللا موضوعية ، بل يرى ذلك حقا مكتسبا من حقوقه ، يدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه .

وهكذا كان الراوى أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث تارة ، ويختفى تارة أخرى ؛ يخاطب القارئ مباشرة أحيانا ، محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يقحمه فى أحداث القصة ، وفيما يصدره من أحكام ، وأحيانا يبتعد كلية بحيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده .

ولقد كان ارتباط ذلك ـ خصوصا فى حالات الغلو فى استخدام ذلك الحق ـ بالإخلال بجو الإيهام بالواقع الذى كانت الرواية الواقعية فى القرن الثامن عشر والجزء الأكبر من القرن التاسع عشر فى أوربا تسعى إلى خلقه على نحو لفت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر ، أو تحديد دور الراوى وارتباطه بنواحى الرواية المختلفة . لقد عاب **هنرى جيمس** مثلا على أحد الروائيين ـ وهو الروائى الإنجليزى **أنتونى ترولوب** ـ تفاخره بأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء بأحداث رواياته وشخصياتها ، وعد هذا مثلا من أمثلة الغلو ، كما أخذ على **ثاكرى** اتخاذه دور «**محرك الدمى**» الذى يقدم عرضا للدمى وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياتها مستمدة من إرادته الخاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أساليب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائى ، ولكن نظرتهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة ؛ فمنهم من فضل مثلا إسناد دور الراوى «لشاهد العيان» ، الذى يروى ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية ، وذلك إمعانا فى تقوية الإيهام بالواقع ، ومنهم من ادعى أن دوره لا يعدو نقل وثيقة وقعت فى يده أو تحقيقها . وفى كلتا الحالتين استخدم الروائى ضمير المتكلم «أنا» ، فتحددت بذلك «وجهة النظر» و«مجال الرؤية» على نحو ما ، بخلاف الحال عند استخدام الراوى الغائب «هو» الذى يتبع أسلوب «العارف بكل شىء» حيث يصبح تحديد وجهة النظر أكثر صعوبة ؛ ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوى يتضمن الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ؛ وقد يعنى هذا اقتصاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ؛ وقد يعنى أيضا قيامه بالتعليق وإصدار الأحكام ، مع ما فى ذلك من ضرر فنى للرواية فى رأى بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التى تقدمها فى رأى البعض الآخر .

ويربط الناقدان «**روبرت شولز**» و«**روبرت كيلوج**» بين القصص الذى يحاكى الواقع وبين ظهور «شاهد العيان» ويشيران إلى أن «الاهتمام بتفصيلات الزمان والمكان ، والإيحاء بالصدق ، والكثير من الصفات التى نعدها علامات مميزة للواقعية فى القصص ، هى الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان»[3] . وهما يذهبان إلى أن ما نشعر به ونستجيب له من عناصر واقعية فى بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل «**الكوميديا الإلهية**» و«**رحلات جاليفر**» ، إلى جانب الأعمال الأكثر واقعية مثل «**مول فلاندرز**» **لدانيال ديفو** ، و«**باميلا**» **لصمويل ريتشاردسون** ، من روايات القرن الثامن عشر فى انجلترا مثلا «إنما يرجع جزئيا إلى نوع التلوين الذى يضفيه الراوى شاهد العيان أو راوى السيرة الذاتية على الأحداث التى يرويها»[4] . أما الراوى «العارف بكل شىء» فيعده هذان الناقدان امتدادا للشاعر الملحمى الذى يجمع بين الخلق والتأريخ ، ويتمثل فى رائعة «**سرفنتيس**» المسماة **دون كيخوت** وبعض الأعمال الروائية فى القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريبا فى القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لمؤثرات ثقافية فى أعمال مثل «**الحرب والسلام**» **لتولستوى** ، و«**ميدل مارش**» **لجورج إليوت** ، و«**الأحمر والأسود**» **لستندال** ، و«**سوق الغرور**» **لثاكرى** .

أما فى بداية العصر الحديث ، فقد ثار النقاد بقيادة **هنرى جيمس** على هذا النوع من الراوى ، وعلى الرواية التى يظهر فيها . وأكد **جيمس** أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة فى كتاباته النقدية ، وبخاصة فى المقدمات التى كتبها لرواياته فى طبعة نيويورك المعتمدة لأعماله (١٩٠٧ ـ ١٩٠٩) التى شبهت ـ لأهميتها فى مجال النقد الروائى ـ بكتاب **أرسطو** «**فن الشعر**» . طالب **جيمس** باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكى ذاتها ، وذلك عن طريق «مسرحة الحدث» أو «عرضه» وليس عن طريق «السرد» أو «التلخيص» . ومن هنا برزت

أهميــة «وجهــة النــظــر» ، أو «الـوعى المركزى Central Consciousness » الذى ترى مادة الرواية كلها من خلاله ، فيحقق استقلالها عن العمل الروائى من ناحية ، ويضفى عليها وحدة وجدانية أو ذهنية من ناحية أخرى .

كتب «**نورمان فريدمان**» ، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالجوا موضوع «**وجهة النظر**» ، قائلا : «استحوذت على **جيمس** فكرة العثور على «مركز Centre » أو «بؤرة Focus » لقصصه ، ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعى إحدى الشخصيات من داخل الحبكة ذاتها .

«وهكذا فما دام المؤلف العارف بكل شىء ، الكثير الكلام ، وغير المقدر للمسئولية ، الذى يحطم الوهم ، ويحكى القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات ، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة ستزداد حدة ووضوحا وترابطا»[٥] .

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة فى وصف ما قام به جيمس من تجارب فى مجال وجهات النظر . أما ما يجب التنويه به فهو أن تلك التجارب قد ارتبطت بنوع معين من الرواية ، كان **جيمس** يمارسه ، ويدعو إليه بشكل مكثف ، وهو الرواية القائمة على الاهتمام الصارم (بعض الشىء) بمسائل الشكل والبناء ، ومسرحة الحدث كلما أمكن ذلك ، والاعتماد على وجهة نظر داخلية محددة . أما نماذج الرواية الواقعية التى أطلق عليها وصف «الوحوش الحقيقية الفضفاضة» فقد تناولها جيمس ومن بعده تلاميذه وأتباعه بكثير من النقد ، لم تنج منه أعمال لروائيين كبار مثل **تولستوى وثاكرى وجورج إليوت** وغيرهم .

وقد برز من هؤلاء الأتباع ناقدان كان لهما بالغ الأثر فى انتشار فلسفة **جيمس** الروائية ، وخصوصا فيما يتعلق بوجهة النظر ، هما : **واريـن بـيـتش** Warren Beach [٦] **وبـرسى لـبـوك** Percy Lubbock [٧] . أما الأول فقد أخذ على عاتقه مهمة تنظيم نظرية «**وجهة النظر**» وتطبيقها على أعمال **جيمس** ، والتمييز بين وجهات النظر المتعددة وتقييمها :

«ففرق بين نقلات جيمس المحسوبة لبؤرة الرؤيا وبين تغير وجهة النظر غير المدروسة والمفتعلة داخل الفصل الواحد ، بل داخل الفقرة الواحدة ، وذلك التناول المباشر الخارجى لشخصيات كالدمى ، الذى يعد تهديدا صارخا للإيهام والألفة لدى غيره من الروائيين .»[٨]

أما الناقد الثانى ـ **برسى لبوك** ـ الذى أصبح كتابه «**حرفة الرواية**» وثيقة مهمة فى باب النقد الروائى ، فقد ربط بين وجهات النظر المختلفة وبين النوعين المعروفين من قديم الزمن لتقديم مادة الأدب وهما «التقويم المباشر وغير المباشر» . كتب يقول :

«إن الفن القصصى لا يبدأ حتى يرى الروائى قصته كشىء يرى أو يعرض ، وحتى تحكى القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف» .

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة ، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول : «فإذا ما كان «الصدق» الفنى مسألة «تصوير ملزم Compelling rendition » أو خلق إيهام بالواقع ، فإن المؤلف الذى يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم ، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده . وهو لكى يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»[٩] .

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التى استخدمها **جيمس** ونادى بها هى أن تحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هى التى تحكيها ، ولكن بضمير الغائب ، فيرى القارئ الحدث كما ينعكس على وعى شخصية مشاركة فى الحدث ، أى إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعى ، وبذلك يتفادى الروائى دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التى يستلزمها السرد الاسترجاعى بأسلوب ضمير المتكلم . والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى «موجز» لما حدث ، نرى الحدث فى أثناء وقوعه ، ونرى الوعى يستقبل الحدث أى فى حركته الأصلية وهو بصدد التفكير والحكم» .

وهكذا نرى حقا بداية الرواية الحديثة من ناحية ، والثورة على الرواية الواقعية فى عصرها الذهبى من ناحية أخرى . ومن الجدير بالذكر أن **هنرى جيمس** لم يستخدم هذا الأسلوب إلا فى أعماله المتأخرة ، مثل رواية «**السفراء** The Ambassadors » مثلا . أما فى رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير الغائب فى معظم الأحوال ، ولكنه يمتنع عن الإفصاح عن وجهة نظره كمؤلف بالتعليق مثلا إلا فيما ندر . ومن الطريف أنه فى روايته «**صورة سيدة**» التى تعد من أفضل أعماله ، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ لبطلته **إيزابيل آرتشر**[١٠] ، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة أحيانا .

ثم جاء **جوزيف كونراد** وعالج «**وجهة النظر**» باستخدام أسلوب «**شهود العيان**» ولم يستخدم «**الوعى**» كأسلوب فنى تقوم عليه الرواية كلية تقريبا إلا فى الفترة التالية ، مع بدايات القرن العشرين ، على أيدى **جويس وفرجينيا وولف وبروست** وغيرهم من كبار الروائيين فى فترة التجريب والتجديد ، حين حل أسلوب «**تيار الوعى**» محل أساليب السرد التقليدية ، وهدم البناء التقليدى للرواية ، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمنى ، بل على المنطق الداخلى ، واختلف الأسلوب العام من روائى لآخر .

فإذا عدنا إلى مجال النقد وجدنا أن مدرسة **جيمس** النقدية قد سادت أو كادت تسود مجال النقد الروائى طوال فترة انتشار الرواية التجريبية فى أوربا وأمريكا ، وأنها أخذت تنحسر مع بداية رد الفعل نحو هذا النوع من الرواية ، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية فى الرواية المعاصرة[١١] ، أى فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن لم ينته عهد التجريب تماما كما نعلم ، وبخاصة فى أوربا ، وفى فرنسا بوجه خاص .

ولعله من المفيد أيضا أن نذكر أن فلسفة **جيمس** وأتباعه قد لاقت بعض المعارضة حتى فى ذروة انتشارها ؛ فقد تصدى «**إ . م . فورستر**» للرد على بعض آراء **لبوك** ، وذلك فى كتابه «**أركان الرواية**»[١٢] ،

وانضم «**ألدوس هكسلى**» إلى فريق المعارضة . وكتب «**وين بوش**» الذى قدم دراسة قيمة لموضوع «**وجهة النظر**» يقول :

[حين قال **برسى لبوك** : «إن موضوع الطريقة المتشعب المتشابك بأكمله إنما تحكمه العلاقة التى تربط بين الراوى والحكاية» ، كان عليه أن يتوقع أن نقادا كثيرين ، مثل **إ . م . فورستر** سيختلفون معه .][13]

أما **فورستر** فقد عد الموضوع «مجرد ناحية فنية تافهة» ؛ **فهو يرى** أن الميزة الأساسية التى يتمتع بها الروائى هى المعرفة — التى لا يعوقها عائق — بكل شىء **Unhampered omniscience** والتى عن طريقها :

«يمتلك ناصية جميع أسرار الحياة ، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز . يسأل أحيانا : كيف عرف الكاتب ذلك ؟ ما موقفه ؟ إنه ليس متسقا ؛ إنه يغير وجهة نظره من محدود المعرفة إلى العارف بكل شىء ، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى . إن مثل هذه الأسئلة تحمل كثيرا من جو دور القضاء . إن كل ما يهم القارئ هو ما إذا كان تحول موقفه ونقله للحياة الداخلية مقنعا أم لا»[14] .

ويرى «**نورمان فريدمان**» فى عرضه لتطور النظرة إلى «**وجهة النظر**» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت فى الأربعينيات من هذا القرن فى كتابات الناقد المعاصر المعروف **مارك شيرور** الذى يعدها لا مجرد وسيلة لجعل «التقديم» أو «العرض» أكثر ترابطا وحدّة أى «شكلا من أشكال التحديد المسرحى ، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع» .[15] فى رأيه «أن الرواية تكشف عادة عن عالم مبدع من القيم والمواقف ، ومما يساعد المؤلف فى بحثه عن تعريف فنى لهذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط ضابط عن طريق أساليب وجهة النظر ووسائلها ؛ فعن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تحاملاته وأفكاره المسبقة وبين تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة ، فيستطيع بهذا الشكل أن يقيم تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة بشكل مسرحى عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها»[16] .

بقى أن نضيف أنه كما دافع أتباع **جيمس** عن فلسفته الروائية وموقفه من «وجهة النظر» المحددة بوجه خاص فإنه انبرى فى فترة لاحقة عدد من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف — الراوى العارف بكل شىء ؛ كان من بينهم الأستاذة «**كاثلين تيليتسون**» فى المحاضرة التى ألقتها بمناسبة تعينها أستاذا لكرسى الأدب الإنجليزى بإحدى كليات جامعة لندن فى مطلع سنة **١٩٥٩** تحت عنوان «الحكاية وحاكيها» .

تبدأ الأستاذة **تيليتسون** تناولها للموضوع بقولها : إن الرواية الحديثة تنقصها شخصية معينة ، هى شخصية الراوى الذى يظهر بشخصه :

«فليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول «أنا» ويشرح كيف يعرف ما يحدثنا به ، ويخاطب القارئ ، ويخطب ، ويسر بالأسرار ، ويتملق ويناشد . فنحن (القراء) ضيوف غير مدعوين ، فليس هناك ترحيب ولا ضيافة ، فقد أختفى السياق الاجتماعى الذى كان يحتضننا كقراء .»[17]

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من منطلق الخسارة التى منيت بها الرواية نتيجة لذلك ؛ فالراوى الذى يشار إليه «بالراوى المقتحم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية خرقاء ، وليس فيضا من حب الذات والكشف عنها ... بل هو أسلوب أو منهج **method** ، يتطلب مهارة عظيمة ، وأداة من أدوات الفن الروائى الأكثر رقة .[18]

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة ، فكثيرا ما يساء استخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوى المحدد . أما إمكانياتها وتنويعاتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأمثلة من الرواية الإنجليزية فى جميع عصورها — وكما يمكن أن نصنع نفس الشىء بالإشارة إلى الروسية ، وبعض نماذج الرواية المصرية — كما سنرى .

وتشكل بعض المكاسب التى يمكن أن يحققها مثل هذا الراوى فى أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التى لا صوت لها ؛ أى التى لا تستطيع التعبير عن ذاتها . ويضيف بعدا إضافيا للرواية التى تقدم صورة للماضى ، كما هو الحال فى كثير من روايات القرن التاسع عشر :

«**فهو** يصل الماضى بالحاضر ؛ يتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن ؛ يصبح صوت الشاعر الذى يضيف منظورا جديدا ، وبعدا جديدا للرواية . وهنا لا نرى مجرد أسلوب فنى ، بل شيئا أكثر أهمية ؛ نرى امتدادا لأفق الرواية كله .»[19]

أما **نورمان دانيال** ، الذى تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوى والقصة بقدر كبير من التفهم الواعى فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شق المهمة التى يقوم بها الروائى أو الأديب الفنان بوجه عام ، على خلاف غيره من الفنانين ، كالمصور والموسيقى والمثال ، بقوله :

«إن الكاتب ممزق دائما بين صعوبة تقديم الشىء ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحس به نحوه ... ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع — وهو صراع أساسى لجميع أشكاله ... وترتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباط الجزء بالكل»[20] .

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التى حدت **بهنرى جيمس** أن ينادى بالتقريب بين الرواية من حيث هى نوع أدبى ، وبعض الفنون الأخرى التى لا يعانى روادها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والعمارة ، وذلك فى محاولة للتخلص من اقتحام ذاتية المؤلف لقصته ، وهو ما نادى به **ت . س . إليوت** فى مجال الشعر أيضا .

وفى مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر : محاولة للتصنيف» ، يبدأ «**وين بوث**» بمعارضة القول بتفضيل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفضيلا مطلقا ، ويشكك فى قيمة «التعليمات التى يصدرها النقاد بصدد السرد أو الإيهام بالواقع أو المسافة التى يجب قيامها بين الروائى ومادته ، مؤكدا أن هذه النواحى الفنية ليست هدفا فى حد ذاتها ، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفنى أو فشله . ويذهب **بوث** إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب ضمير

المتكلم وأسلوب ضمير الغائب مثلا ليس بالصرامة التى نظنها ، وأن الأهم بكثير هو أن نحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح ارتباط صفات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .(٢١) . وهو فى سبيل ذلك يقدم فى مقاله تصنيفات للراوى ووجهة النظر «أكثر تفصيلا» ، وكما يزعم «أكثر ثراء» .

فإذا أردنا إلقاء نظرة سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن **بوث** لم يقدم إلينا منها عددا أكبر مما فعل غيره من النقاد ، بل يطلق عليها تسميات وصفية لا تكاد تخلو من التحذلق فى بعض الحالات . ولكن لما كان بعضها قد أصبح جزءا من قاموس نقد وجهة النظر فسنحاول نقل شىء منها إلى اللغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والقصد فى اللفظ .

يبدأ **بوث** بالتمييز بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف :

(أ) المؤلف الضمنى (ذات المؤلف الثانية) **Implied Author**
(ب) الراوى غير المعلن (غير الممسرح) **Undramatised Narrator**
(ج) الراوى المعلن (الممسرح) **dramatised Narrator**

والفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثانى ، أما فى حالة لتصنيف الثالث يصبح الراوى شخصية معلنة فى الرواية ، تعلن عن ذاتها باستخدام ضمير المتكلم أحيانا ، وباسم المؤلف أحيانا أخرى .

ثم يصنف «الراوى المعلن» إلى

(أ) الراصد **Observer**
(ب) الراوى المشارك فى الأحداث **Narrator - agent**
(ج) الراوى الذى يعكس الأحداث **Reflector**

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التى تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية ، ويتناولها النقد تحت هذه التعبيرات :

المفارقة ، والنغمة ، والبعد الجمالى .

ومن التصنيفات الأخرى التى يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوى (ووجهة نظره) والمؤلف ومادته ، ما يلى :

الراوى الذى يعتمد عليه ، والراوى الذى لا يعتمد عليه .
الراوى الواعى بذاته ، والراوى غير الواعى بذاته .

(أ) الراوى صاحب الامتياز **Privileged**
(ب) الراوى المحدود **Limited**

أما الأول فهو الراوى العارف بكل شىء . وهذه المعرفة تختلف درجتها من راو إلى آخر ، ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور فى داخل الشخصيات . أما الثانى فهو الذى تقتصر معرفته على ما يمكن الحصول عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» و«الاستنتاج» .(٢٢)

وكما سبق أن أشرنا ، ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية ، من حيث هو تقديم مسرحى يعتمد على المشهد والعرض ، أو تقديم سردى يعتمد على الصورة ، والموجز السردى . ويرتبط النوع الأول بغياب المؤلف ، والثانى بحضوره فى القصة . ذلك من الناحية النظرية ؛ أما فى واقع الأمر فلا تخلو رواية من النوعين معا ، وإن اختلفت درجة استخدامها .

وقد قدم نورمان فريدمان تصنيفا آخر من هذا المنطلق ، وهو منطلق طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوى ، نشير إليه فى إيجاز ، وذلك بذكر هذه التصنيفات بالترتيب الذى يدل على مقدار المسافة بين الراوى ومادة الرواية :

أ ـ الراوى العارف بكل شىء والمقتحم للقصة .
ب ـ الراوى العارف بكل شىء والمحايد .
ج ـ شاهد العيان «أنا» .
د ـ «أنا» الشخصية الرئيسية .
هـ ـ العارف بكل شىء المتعدد المنتقى .
Multiple Selective Omniscience
و ـ العارف بكل شىء المنتقى . Selective Omniscience
ز ـ الشكل المسرحى .
ح ـ الكاميرا .

وهكذا نرى الانتقال تدريجيا من وجهة نظر المؤلف الذاتية فى المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة فى المصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس اللذين يعتمد فيهما المؤلف على عدد من وعى الشخصيات أووعى شخصية منتقاة واحدة لنقل مادته .

فإذا انتقلنا إلى الجزء التطبيقى من هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات فى الرواية المصرية ، نقدمها أولا ثم نحاول تقييمها .

ومن الجدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التى جاءت متأخرة عن الرواية الأوربية بما يزيد عن قرنين من الزمان ، قد أفادت من تطور أساليبها الفنية من ناحية ، وحققت قدرا من النضج الفنى يتضح فى بعض نماذجها ، فى فترة وجيزة من ناحية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر ، من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شىء ، ووجهة نظر شاهد العيان ، وبخاصة فى مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية ، ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر فى مرحلة الرواية النفسية التجريبية ، ثم بعض التجارب لاستخدام أكثر من أسلوب فى بعض الأعمال الروائية المتأخرة.

ولعل الأسلوب الغالب فى بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب ضمير الغائب ، كما نجد فى **«زينب»** و **«سارة»** ، **«وعودة الروح»** ، وإن اختلفت درجة حضور المؤلف أو اقتحامه للرواية . فكلما اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامى ـ كما هو الحال فى **عودة الروح** مثلا ـ كان الراوى أكثر حيدة وموضوعية .

ومن أمثلة استخدام أسلوب ضمير المتكلم **«دعاء الكروان»** ، و**«الحب الضائع» لطه حسين** . وفى كلتا الروايتين تحكى فتاة قصتها .

أما فى أعمال كاتبنا الكبير **نجيب محفوظ** فنجد أمثلة لتطور أساليب وجهة النظر بشكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومازال كتابنا وبخاصة فى فترة السبعينيات والثمانينيات يجربون تنويعات مختلفة من أساليب وجهة النظر .

وقد اخترنا للدراسة فى هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات «وجهة النظر» فى فترات الرواية المصرية المختلفة هى :

- **قنديل أم هاشم** **ليحيى حقى**
- **ميرامار** **لنجيب محفوظ**
- **الحرام** **ليوسف إدريس**
- **غرفة المصادفة الأرضية** **لمجيد طوبيا**

أما **يحيى حقى** فقد استخدم أسلوب ضمير المتكلم «**أنا**» فى روايته القصيرة الرائعة «**قنديل أم هاشم**» . ولم نستخدم هنا تعبير «شاهد عيان» عن قصد ؛ فراوى القصة ، وهو ابن أخ البطل ، لايشهد جميع أحداثها ، كما يفعل «شاهد العيان» فى العادة . وهو يظهر فى القصة أحيانا ويختفى تماما أحيانا أخرى ، ولكنه يقوم بدور مهم فيها . وتضفى وجهة نظره ، التى نرى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها ، قدرا كبيرا لا من الواقعية فحسب ، بل من الشاعرية على قصة تلك الشخصية .

يبدأ الراوى بتقديم نبذة تاريخية عن جده وعمه إسماعيل ، فيحدد البعد الزمنى الذى يفصل ويربط فى الوقت ذاته بينه وبين البطل بقوله :

«كان جدى الشيخ رجب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبى مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت ، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب ــ وغريزة التقليد تغنى عن الدفع ــ فيهوى على عتبته الرخامية يرشقها بقبلاته ، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه .... وهاجر جدى ــ وهو شاب ــ إلى القاهرة سعيا للرزق ؛ فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحبب . وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم ، يواجه ميضأة المسجد الخلفية ، فى الحارة التى كانت تسمى (حارة الميضة) . «كانت » ؛ لأن معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معالم القاهرة . طاش المعول وسلمت للميدان روحه ، إنما يوفق فى المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب ! » .

وتعد هذه الفقرة مثلا طيبا لارتباط وجهة نظر الراوى المحدد بخلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق التفاصيل الزمانية والمكانية من ناحية ، والربط بين الحدث الذى يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر «طاش المعول وسلمت للميدان روحه ، إنما يوفق فى المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب » ــ من ناحية أخرى .

ويواصل الراوى حديثه قائلا :

«اتسع المتجر وبورك لجدى فيه ؛ وهذا من كرامات أم هاشم . فما كاد يرى ابنه الأكبر يتم دراسته فى الكتاب حتى جذبه إلى تجارته ليستعين به . وأما ابنه الثانى فقد دخل الأزهر ، واضطرب فيه سنوات وأخفق ، ثم عاد لبلدتنا ليكون فقيهها ومأذونها . بقى الإبن الأصغر ــ عمى إسماعيل آخر العنقود ــ يهيئه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبهى وأعطر . » (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعليق من وجهة نظر الراوى وانبثاقا من الحدث : «اتسع المتجر وبورك فيه ــ وهذا من كرامات أم هاشم » . ثم نلتقى بإسماعيل ، ويؤكد الراوى صلته به من ناحية والتعريف به من ناحية أخرى بقوله : «بقى الإبن الأصغر ــ عمى إسماعيل آخر العنقود » . يلى ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل النبوءة وتهيئة ذهن القارئ ، ويدل أيضا على طريقة القصاص الماهر فى إثارة فضول القارئ لمعرفة ما يلى من أحداث : «يهيئه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبهى وأعطر . »

وتتضح تدريجيا صورة ذلك الإبن الأصغر ــ عم الراوى ــ ومحط آمال أسرته :

«أصبح وهو لايزال صبيا ، لا ينادى إلا بـ (سى إسماعيل) أو إسماعيل افندى ، ولايعامل إلامعاملة الرجال ، له أطيب ما فى الطعام والفاكهة .

إذا جلس للمذاكرة خفت صوت الأب ، وهو يتلو أوراده ، إلى همس يكاد يكون ذوب حنان مرتعش ، ومشت الأم على أطراف أصابعها ، حتى فاطمة النبوية ــ بنت عمه اليتيمة أبا وأما ــ تعلمت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه صامتة كأنها أمة وهو سيدها . تعودت أن تسهر معه ، كأن الدرس درسها ، تتطلع إليه بعينيها المريضتين المحمرتى الأجفان .

بين حين وآخر تحيل دمعة مترقرقة شخصه إلى شبح مبهم فتمسحها بطرف كمها وتعود إلى تطلعها . الحكمة عندها تتمثل فى كلامه إذا نطق . (ص ٦١ ــ ٦٢)

ومن الواضح أن الراوى لم يعاصر تلك الأحداث التى يصفها بهذه الدقة . ومن الممكن أن نتساءل : كيف توصل إلى معرفة ذلك كله ؟ وكيف علم بأفكار فاطمة وأحاسيسها ؟ وأن نشك فى صحة ما يقول . ولكننا لا نفعل ذلك ، بل نصدق وننسى أنه ليس «شاهد عيان» ؛ فقد استطاع أن يكتسب إيماننا به وبصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعى المثبت فى عالم الواقع بتفاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بحذق ومهارة . ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتفصيلة لغوية ذات دلالة كبيرة ، هى استخدامه لضمير المتكلم بشكل متكرر حين يقول «جدى » ، «عمى » ، «جدتى » ــ فهو جزء من تلك الأسرة التى يروى بعض أحداثها ، ويزعم أنه يذكرها على بعدها الزمنى منه : «فما تمثلت فيها هذه الأيام البعيدة إلا وجدته (قلبى) يخفق بذكراها » . (ص ٦٣)

ولعل أهم ما يلفت النظر إلى هذا الراوى بوجهة نظره الشديدة الظهور فى الرواية ، هو أنه يظهر فى الواقع أحيانا ، ويختفى أحيانا (يختفى بداهة طوال فترة وجود إسماعيل فى أوربا مثلا) ، ولكنه يعود ليذكرنا أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر فى أمره ، أو عجب لشىء فعله أو شاهده فى لحظة حاسمة من لحظات حياته ، كما يوضح هذا التلخيص الموجز بظهوره واختفائه :

يختفى الراوى تماما ـ بعد الفصل **الأول** ـ من الفصلين **الثانى والثالث** . وفى الفصل **الرابع** يصف لنا مشاعر الأم وفاطمة النبوية نحو سفر إسماعيل للدراسة فى أوربا ، ولكن دون إشارة تدل على وجوده . ولكنه يعود للظهور فى الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبيل سفره وعند سفره :

« إننى أتخيله صاعدا سلم الباخرة ، شابا عليه وقار الشيوخ .. كل ما فيه ينبىء أنه قروى مستوحش فى المدينة » . (ص ٨١)

« أقسم لى عمى إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل فى أمتعته قبقابا . »

« كما وصف لى وهو يبتسم سراويله وطولها وعرضها وتكتها المحلاوى »

ومن مظاهر حذق المؤلف الكبير **يحيى حقى** أنه قد استخدم تنويعات من أساليب الإشارة إلى أحداث الماضى ، دون أن يورط الراوى فى ادعاءات لا مبرر لها . يقول الراوى : « إنى أتخيله » مرة ، ثم « أقسم لى عمى إسماعيل » مرة أخرى . وهنا أيضا يثير الإحساس بالصدق عن طريق تلك التفاصيل الملموسة : « يحمل قبقابا » ، « سراويله وتكتها المحلاوى » .

وفى الفصل **السادس والسابع والثامن** يظهر الراوى فى أشكال مختلفة : منبئا بالحدث ، ومعلقا عليه ، ومخاطبا البطل ، ومتعجبا لبعض أفعاله .

أما الفصل **السادس** فيبدأ بإشارة زمانية ـ فى حيلة فنية لاختصار الزمن ـ ثم لمحة للبطل العائد ، تليها نظرة مكثفة إلى الوراء ، إلى فترة السنوات السبع التى قضاها فى أوربا :

« ومرت سبع سنوات وعادت الباخرة .
من هذا الشاب الأنيق السمهرى القامة ، المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة قفزا ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص فى طب العيون ، والذى شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر ، والبراعة الفذة . » (ص ٨٣)

وفى الفصل **السابع** حين يحدثنا الراوى عن قصة حب إسماعيل للفتاة الإنجليزية « مارى » يقول دون شعور بالحرج ـ معلقا على مشاعر إسماعيل ، ومحاولا تفهمها :

« والظاهرة العجيبة التى لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه « لمارى » فوجد نفسه فريسة حب جديد . ألأن القلب لا يعيش خاليا ؟ أم أن (مارى) هى التى نبهت غافلا فى قلبه فاستيقظ وانتعش ؟ »

وهنا أيضا خاصية لغوية تبدو واضحة فى الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تتمثل فى الانتقال بين الفعل الماضى والمضارع ، وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة فى الحاضر ساعة وقوعها كلحظة نزول إسماعيل من الباخرة ، أو لوصف مشاعره ، واستخدام الماضى لتقديم مسح لفترة زمنية . أضف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا :

« أقبل يا إسماعيل فإنا مشتاقون ! لم نزل منذ سبع سنوات مرت كأنها دهور ... أقبل إلينا قدم العافية ، وخذ مكانك فى الأسرة ، فسنراها كالآلة ، وقفت بل صدئت ؛ لأن محركها قد انتزع منها . آه ! كم بذلت هذه الأسرة لك ! فهل تدرى ؟ » .

فلدينا هنا فعل الأمر والمضارع والماضى والمستقبل ، كما أن لدينا الجملة التى تقدر واقعا والجملة التعجبية والسؤال ، وجميعها تنويعات لغوية أسلوبية تضفى تلوينا خاصا على صوت الراوى الذى يقوم هنا بوظائف متعددة منها الإنباء بالخبر ، والتعليق عليه ، ثم تقييمه ، كما نرى فى الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوى نداءه إلى إسماعيل :

« ماأقساك وماأجهل الشباب ! كادت أمه يغمى عليها ، وانعقد لسانها وهى تضمه وتقبل وجهه ويديه ، تشهق وتبكى . ياالله ! كم شاخت وتهدلت وضعف صوتها وبصرها ! إن الغائب فى وهم ؛ يتوقع أن يعود لأحبابه فيجدهم كما تركهم منذ سنوات . » (ص٩٥)

يبدأ الرواى بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن ينبه أهله بموعد وصوله ، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل ذاته نحو أمه وأبيه والبيت :

« اعترف لى إسماعيل فيما بعد بأنه ـ حتى فى اللحظة التى كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة والنقد ـ لم يملك نفسه عن التساؤل ! كيف يستطيع أن يعيش بينهم ! وكيف يجد راحته فى هذه الدار ؟ » (ص ٩٧) .

وفى الفصل التاسع يبدأوصف الحدث باستخدام الفعل المضارع ، ثم ينبهنا الراوى إلى أن ذلك حدث لم يشهده ولكنه علم به :

« علمنا بعد ذلك أنه أشرف على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ درديرى . » أما الحدث فهو تحطيم قنديل أم هاشم ، وثورة المصلين على إسماعيل ، وأما التعليق فيتخذ شكلين:تعليق الراوى :

« لعن الله اليوم الذى سافرت فيه ياإسماعيل ؟ ليتك ظللت بيننا ولم تفسدك أوربا فتفقد صوابك ، وتهين أهلك ووطنك ودينك » . (ص ١٠٥) .

ويتخذ صيغة الحسرة والرثاء ، والتعليق عن طريق السلوك ؛ سلوك الأم والأب :

« صكت الأم وجهها ، وتأوه الأب وكتم غيظه ، وسكبت فاطمة دموعها مدراراً . » وفى كلتا الحالتين يتميز التعليق بالقصد فى القول ، وبلاغة التعبير ، وقوة تأثير تفاصيل السلوك . ويختفى الراوى فى الفصول الثلاثة قبل الأخيرة من القصة . ولكنا نتتبع قصة إسماعيل بشغف كبير ، ونصغى لا لصوت الراوى فقط وهو يختم القصة ، بل لصوت أهل

الحى ، حى السيدة زينب الذى لعب دورا أكثر أهمية من دور البطل فى القصة :

«إلى الآن يذكره أهل السيدة بالجميل والخير ، ثم يسألون له المغفرة . مم ؟ لم يفض إلى أحد بشىء ، وذلك من فرط إعزازهم له ، غير أننى فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمى ظل عمره يحب النساء ، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعا . »

لقد بدأ الراوى المحدد ، المعروف للقارئ ، القصة ، وهاهو ذا يختمها وقد أضفى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها النجاح الفنى باستخدام صوته ووجهة نظره بتنويعات وتلوينات عدة مؤثرة .

ومن بين روائع **نجيب محفوظ** الكثيرة اخترنا عملا روائيا تلعب فيه وجهة النظر دورا أساسيا ، لا من حيث الشكل الفنى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها ، والتى لايخرج الشكل الفنى عن كونه أداة لتوصيلها .

«وميرامار» التى يمكن أن تسمى رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر ، والإسكندرية هى مشهد الأحداث ، ورباعية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين «رباعية الإسكندرية» التى كتبها الروائى الإنجليزى «لورانس داريل») ، وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها ــ شكلا على الأقل ــ فقد سبقتها رباعية «**داريل**» التى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون فيما بينها وحدة متكاملة ، هى : «**جوستين**» ، و«**بلتزار**» ، و«**مونت أوليف**» و«**كليا**» ، والتى نشرت فيما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتبعتها مباشرة تقريبا رباعية «**فتحى غانم**» **الرجل الذى فقد ظله** والتى أطلق عليها اسم «**رباعية القاهرة**» ١٩٦٠ ــ ١٩٦٢ ، ثم جاءت «ميرامار» فى ١٩٦٧ .

ولعل أول مايميز بينها وبين رباعيتى داريل وغانم هو أنها رباعية فى مجلد واحد . أما مايميز كلتا رباعيتى محفوظ وغانم عن رباعية داريل فهو أن كلتيهما تعالج فترة زمنية من تاريخ مصر ، من وجهة نظر قومية وطنية ، فى حين تتخذ رباعية داريل من الإسكندرية مسرحا لأحداث يمكن أن تحدث فى أية مدينة ذات حضارة وتاريخ ، لعدد من الشخصيات المنتمية إلى جنسيات مختلفة ، تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية ومادية وشخصية معينة ، ويرتبط أفرادها فيما بينهم بعلاقات عاطفية أو مصلحية متنوعة .

ولعلنا بهذا التمييز بين هذه الأعمال قد أشرنا بطريق غير مباشر إلى إحدى دلالات «وجهة النظر» التى سبق ذكرها ، وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعيا أو سياسيا أو فلسفيا .

ولعله من واجبنا أن نشير أيضا إلى أن وجهة النظر القومية هذه لاتنفى مايمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل .

فإذا ركزنا النظر على «**ميرامار**» هنا وجدنا أنها تقدم فى المكان الأول صورة للفترة التالية لثورة ١٩٥٢ ، وأنها حين نشرت كان قد مر على الثورة فترة زمنية بلغت عقداً ونصف عقد تقريبا ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الخلف قليلا وإلى الحاضر ، بل يلقى ببصره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما ترى من خلال عدد محدد من الشخصيات التى مستها الثورة بإجراءاتها وقوانينها بشكل ما .

ذلك مايبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية ، ولكنا إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التعمق اتضح لنا أن الأمر لايتعلق بثورة واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل بثورة أكبر وأطول عمراً ، يبدو أنها تمتد إلى الوراء أحيانا إلى سعد زغلول ، وأحيانا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحية ، ومن ناحية أخرى مازالت مستمرة . إن لم يكنْ على مستوى الواقع ففى نفوس عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتضح هذا لنا من اختيار **نجيب محفوظ** أولا لمدينة الإسكندرية كمشهد للأحداث (وسنعود لاختياره «بنسيون ميرامار» على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره لأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها . ثانيا أنه يهدف إلى وضع مسافة بينه ــ بوصفه المؤلف ــ وبين الحدث أو الصورة التى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية التى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، التى ينتقل إليها الملك والوزارة صيفاً ، لم تعد كذلك ، بل هى الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز الحقيقى للثورة ، وإليها تعود شخصيات الرواية ، لتنظر إلى الخلف إلى حياة أكثر إيجابية ومشاركة فى الأحداث ، وكأنها بذلك تستطيع أن تتأمل تلك الأحداث كلا من وجهة نظرها بدرجة أكثر من الوضوح . وهنا تكمن أهمية «وجهة النظر» أو «وجهات نظر شهود العيان» ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية أو الأبطال أو ــ بمعنى أصح ــ الأبطال الفاشلون كل فى قصته .

ومن الواضح أن لاختيار هذه الشخصيات صاحبة «**وجهات النظر**» أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالأخريات .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إنْ جاز لنا استخدام هذا التعبير الرياضى ، أما من حيث السن : فعامر وجدى شيخ ، أما حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى فشبان فى مقتبل العمر . ويشارك فى الأحداث ــ وإن لم يكن لهم «وجهة نظر» موظفة فى بناء الرواية ولكنها معلنة ومسموعة خلالها ــ طلبة مرزوق ، وهو أصغر قليلا من عامر وجدى ، ولكنه ينتمى إلى نفس الجيل الماضى ، تشاركه فى ذلك صاحبة البنسيون اليونانية ماريانا ، ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها «زهرة» الشابة الريفية الجميلة التى يهتم بها كل من الرجال بطريقته الخاصة .

ومن السهل أن نرى ــ خصوصا إذا نظرنا إلى زهرة ــ أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور واقعى وآخر رمزى ، فزهرة تمثل أبناء الريف ، تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواقعى ، وهو ماسنركز عليه هنا ، فقد أظهر «محفوظ» براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع . فإذا عدنا برهة قصيرة

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» الأساسية الأربع ، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثانوية ، عامر وجدى ومنصور باهى من المجموعة الأولى ينتميان اجتماعيا إلى الطبقة الوسطى المهنية ، فعامر صحفى متقاعد ، ومنصور مذيع وله أخ ضابط شرطة ، وهو يعمل بإحدى الشركات ، أما حسنى علام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء . ومن المجموعة الثانية طلبة مرزوق الذى ينتمى إلى نفس الطبقة ، وماريانا التى تنتمى إلى طبقة الأجانب المنتفعين عن طريق خدمة ذوى الأموال فيما مضى ، وخدمة طبقة أكثر تواضعا فى زمن القصة . أما زهرة فمن الشعب الذى يتوق إلى الحياة الطيبة ، وإلى المعرفة ، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث موقفها من «الثورة» بالمعنى العام والمحدد ، لأدركنا أن فى داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بعدد هذه الشخصيات .

وهنا نعود مرة أخرى إلى واقعية المكان ، والخلفية الزمنية ، وتفرد الشخصيات وتميزها فهى تشكل مزية خاصة للرواية على المستوى الواقعى . وترتبط ارتباطا وثيقا بنجاح توظيف وجهات النظر بها .

أما المكان فهو «بنسيون ميرامار» ، وهو مكان يلتقى فيه النزلاء من مختلف الأعمار والميول والانتماءات الاجتماعية ، وإن كانوا جميعا قادرين على دفع نفقاته التى أصبحت فى متناول الطبقة الوسطى ، بعد أن كان مقصورا على خدمة كبار القوم والأثرياء فيما قبل الثورة ، ومازال يحمل بعض أمارات الأرستقراطية الزائلة ، فيما عدا «زهرة» التى تعمل لكسب عيشها بخدمة هؤلاء النزلاء .

وهو مكان يطل على البحر ، ويلعب البحر والجو وتقلباته بوجه عام دورا مهما فى خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث . والربط بين العالم الداخلى للشخصيات والعالم الخارجى المحيط بها .

وفى هذا البنسيون تلتقى الشخصيات ، تجتمع وتتفرق ، تجمعها مائدة الطعام وليالى أم كلثوم والاحتفال برأس السنة ، كما يجمعها كل مايعصف بالبنسيون من أحداث غريبة مثيرة تبلغ درجة العنف أحيانا .

فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية وجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا متميزة متفردة وأننا نتعرف عليها لاعن طريق الوصف والتعليق بل عن طريق ما ينقل إلينا من وعيها ، ومايدور به من خواطر وأحـاسيس .

هنا نلاحظ أن المؤلف قد اختفى نهائيا كما اختفى الراوى التقليدى ، سواء كان الراوى «العارف بكل شىء» أو «شاهد العيان» ، فقد استخدم نجيب محفوظ أسلوب «الوعى المنتقى» لأربع شخصيات ، نرى الأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعى كل واحدة منها على حدة .

ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية . وقد نجح فى ذلك نجاحا كبيرا عن طريقين : الأول منهما هو مسرحة وعى تلك الشخصيات ، بحيث أمكننا أن نرى لون ذلك الوعى وشكله وحركته فى أثناء الحدث ، والثانى هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يضمره كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى . وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعى وعلى الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية ، على نحو قوى الشعور بالواقعية التى تمتاز بها هذه الرواية النفسية السياسية فى آن واحد .

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذى تستحقه ومع ذلك فسنحاول تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيجاز ، موضحين كيف يعتمد محفوظ إلى جانب الحدث والحوار ، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر .

فعامر وجدى مثلا صحفى متقاعد عجوز ينتمى باعترافه إلى عهد مضى ، يعيش على ذكريات ماضية ، ذكريات بطولة وكفاح من ناحية ، وحب فاشل ونهاية حياة علمية مؤسفة من ناحية أخرى . وفى تيار شعوره تتتابع صور الماضى والحاضر ، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشبيهات التى تدل على الكبر والفناء ، ويشغله التفكير فى الإيمان بالله وفى النهاية المتوقعة ، على نحو مانرى من الشذرات التالية :

«الإسكندرية أخيرا .

الإسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع . »(٢٥)

تلك بداية صورة وعيه ، صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضى . أما الحاضر فمختلف ، تختفى النبرة الرومانسية وتخلفها نظرة واقعية :

«العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم ، يستقر فى ذاكرتك ، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشىء فى لامبالاة فلا يعرفك . كلحت الجدران المقشرة من طول ماستكنت بها الرطوبة . وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس فى البحر الأبيض ... والهواء المنعش القوى يكاد يقوض قامتى النحيلة المقوسة ، ولامقاومة جدية كالأيام الخالية . » (٧ و ٨) .

ويرى عامر وجدى مرور الزمن لا على وجه الجدران وفى قامته المقوسة فحسب ، بل على وجه ماريانا ومظهر غرف البنسيون كذلك .

«وقفنا نتبادل النظر . طويلة رشيقة ، الشعر ذهبى ، والصحة لابأس بها ، ولكن بأعلى الظهر إحديداب ، والشعر مصبوغ حتما ، واليد المعروقة وتجاعيد زوايتى الفم تشى بالعجز والكبر . إنك ياعزيزتى فى الخامسة والستين ، رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذيالها . ولكن هل تذكريننى ؟ »(ص ٩) ثم وهو يتذكر كيف عامله رئيس التحرير الجديد بعد الثورة :

ذلك العجوز الذى يخفى جسده المحنط تحت بدلة سوداء من عهد نوح . وقال: من عينّه الزمن الهازل رئيسا للتحرير :

«زمن البلاغة ولى ، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة ؟ ! »

ثم وهو يبدى رأيه (داخليا) فى أولئك الذين خلفوا جيله من الصحفيين :

«راكب طيارة ! أيها القرة جوز الفعم شحما وغباء .. إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق ، لا للمجانين المعربدين من ضحايا الملاهى والحانات .. ولكن قضى علينا طول العمر بالسير فى ركاب زملاء جدد فى المهنة ، لقنوا علمهم فى السيرك ، ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات .. » (ص ١٤) .

وتتكرر صورة الشىء القديم حين يقول مشيرا إلى ماريانا «ماأجمل أن نوضع فى متحف جنبا إلى جنب (ص ١٩) أما الماضى ببطولاته وآماله فتثيره فى نفسه «زهرة» بشبابها ونضارتها وإيمانها بالثورة، فحين تقول عن طلبة مرزوق .

«ـ يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات» .

يقول :

«وقع قولها من أذنى موقعا «غريبا» فدار رأسى فى دائرة سحرية قطرها قرن كامل» . (ص ٤٥) وتذكره بسعد زغلول عن طريق تداعى الخواطر ، فينتقل فكره من الباشا إلى الأفندى وإلى الفلاح ، وإلى حدث من أيام الزعيم سعد زغلول واعترافه بأنه فلاح واستماعه للشباب .

إن وجهة نظره هى وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه صدم ببعض نتائجها .

وفى مقابل وجهة النظر هذه نجد وجهة نظر حسنى علام (وهى إحدى وجهات النظر المنتقاة) ، ووجهة نظر طلبة مرزوق الثانوية ، وكلاهما ناقم على الثورة ، فالأول لأنها قضت على الثروات ورفعت من قدر ذوى الشهادات ، والثانى لأنها أطاحت بثروته وتركته حائرا غاضبا لايتورع عن أن ينافق المؤمنين بها ، مثل سرحان البحيرى .

أما حسنى علام فنى حالة غيظ وعدم استقرار ، يعكسها الجو وتجواله المجنون بالعربة ، وجريه وراء بنات الليل ، وعدم تورعه عن مهاجمة «زهرة» ، وترديده لكلمة فريكيكو . ولنقرأ هذه الفقرة التى تجمع بين جنباتها إشارات إلى البحز والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حادة متباينة ومتضاربة :

«فريكيكو .. لاتلمنى !

وجه البحر أسود محتقن بزرقة . يتميز غيظا . يكظم غيظه . تتلاطم أمواجه فى اختناق . يغلى بغضب أبدى لا متنفس له .

ثورة . لم لا . كى تؤذيكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب . يا سلالة الجوارى . إنى منكم ، وهو قضاء لا حيلة لى فيه . وقد عرفتنى ذات العين الزرقاء بقولها «غير مثقف ، والمائة فدان على كف عفريت ، وقبعت تنتظر ثورا آخر . »

ومن الخواص الأسلوبية التى ترتبط بوجهة نظر حسنى علام تلك الجمل القصيرة التى لاتكاد تترابط ، والتى تشكل جزءا من الأسلوب التأثيرى المستخدم فى أسلوب تيار الوعى ، ثم تلك الصور الحسية التى ترتبط بطبيعته كما فى «تنتظر ثورا آخر» (ص ٢٠) وكما يتضح فى الفقرة التالية :

«البحر يمتد تحتى مباشرة كأنما أراه من سفينة . وهو يترامى حتى قلعة قايتباى ، محصورا بين سياج الكورنيش ودراع حجرى يضرب فى الماء كالغول . بينهما يختنق البحر . يتلاطم موجه فى تثاقل وهو كظيم ، بوجه أسود ضارب للزرقة منذر بالغضب . يضطرم بياض محشو بأسرار الموت ونفاياته» ص ٨٧ ـ ٨٨ فهنا نجد صورة البحر المحصور كالغول ، والبحر المحشو بأسرار الموت ونفاياته» ـ وهى صور ـ قاتمة مخيفة ، تعكس شعوره بالفشل والإحباط والخوف الكامن فى داخله ، بالرغم مما يبديه من مرح .

أما منصور باهى الذى خان الثورة فتسيطر على وعيه صورة «السجن» و«النفى» و«العفن» و«المستنقع» و«الجحيم» . فهو يحس بالجحيم فى الداخل وفى الخارج ، ويردد أقوالاً مثل «الحثالة هى الحثالة» ، و«طعم السم وعواقبه» ، ويرى فى حنقه على سرحان حنقا على نفسه ، وفى "درية" «أداة من أدوات التعذيب» . أما زهرة فيرى أنها «المنفية الوحيدة» فى البنسيون ، ويطابق بين خيانته لدرية وخيانة سرحان لزهرة ، ويثقل على نفسه الشعور بالخيانة فيردد :

«هويت إلى الحضيض» (ص ١٨٨)

«تحولت إلى جثة هامدة» و«ثابرت على الموت» . (١٨٩) .

ويرى ذاته فى زهرة وقد «سلبت الشرف وهجرت بلا كبرياء» ، ويضيف :

«خيل إلى أننى أنظر فى مرآة» . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة «وجهة النظر» التى لايعتمد عليها ، فى حين يمثل كل من عامر وجدى وحسنى علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية بعينها ، وقطاعا تنتمى إليه هذه الشخصية أيضا إلى حد كبير .

ومنصور باهى مثله مثل سرحان البحيرى ، شخصيته مريضة ، فكل منهما يخون الثورة بطريقة مختلفة ، يخونها باهى بعدم الثبات على المبدأ ، وبخوفه وتردده ، ويخونها سرحان بانتهازيته وعدم أمانته فى إخلاصه للثورة ولزهرة فى آن واحد .

وفى كلتا الحالتين تنم وجهة النظر عن درجة من حب الخير والشرف ، ولكنها درجة لاتكفى لمقاومة الشر والخوف والتردد . حين يرى سرحان زهرة تذكره بجو الريف وحلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، تنم عن طبيعته الجشعة المتقلبة :

«هاى لايف .

معرض أشكال وألوان مثير للشغب ، شغب البطون والقلوب . وجبة هائلة من الأنوار الباهرة ، تسبح فيها قدور فواتح الشهية ، العلب الحريفة والمكسرة ، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات . لذلك تتوقف قدماى بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .. وهواء الخريف يلفحنى بدسامته الجنسية ، وعيناى ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة . طوبى

للأرض التى غذت وجنتيك ونهديك . » (ص ٢٠٣ - ٢٠٤) .

فإذا انتقلنا إلى النقطة التالية وهى **التفاعل بين وجهات النظر** وجدنا أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددين هما الثورة أولا ، ثم زهرة ثانيا ، ومحاولتها التعلم ، وقصة حبها مع سرحان البحيرى مع مافى ذلك من ارتباط على المستوى الرمزى .

أما الثورة فتتفاعل بشأنها وجهات نظر عامر وجدى وطلبه مرزوق من ناحية ، والمدام ومرزوق وعامر وجدى من ناحية ، ومرزوق وسرحان البحيرى ، وحسنى علام وسرحان البحيرى - فى أوقات متفرقة - ثم زهرة وعامر وجدى فقط . وكأن وجدى وزهرة هما المؤمنان الوحيدان بالثورة . وجدى كان يحلم بها . وزهرة تريد أن تعيشها ، فى حين يخشاها وينافقها طلبة . ويخونها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : **المستوى الخارجى** عن طريق الحوار ، **والمستوى الداخلى** عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر المختلفة ، الواحد نحو الآخر . وسنكتفى - لضيق المكان - بتقديم مثل أو مثلين لكل مستوى . فإذا اخترنا المثل الأول لهذا التفاعل وجدنا أن الحوار يدور بين طلبة مرزوق وعامر وجدى ، وتقوم المدام بدور المعلق على مايقولان . ولكن ذلك يحدث بعد أن نكون قد عرفنا موقف وجدى من مرزوق كما ينعكس على وعيه فى أول لقاء لهما فى البنسيون :

« يميل إلى القصر والبدانة ، منتفخ الشدقين واللغد ، وله عينان زرقاوان رغم (سمرة بشرته ذو طابع أرستوقراطى لاتخطئه العين ، وينم عنه صمته المتكبر إذا صمت ، وحركات رأسه ويديه المتزنة المرسومة بدقة إذا تكلم » . (ص ٢٨)

ويتضح من هذا الوصف الخارجى أن مظهر طلبة مرزوق لايروق لعامر وجدى ، فليس انتفاخ الشدقين واللغد ، ولا العيون الزرق فى بشرة سمراء ، من علامات الوسامة فى شىء - كما يتضح فى النبذة الموجزة عن تاريخه . فحين تقدمه المدام بقولها :

«كان وكيلا لوزارة الأوقاف ، ومن الأعيان الكبار» .

يأتى رد الفعل من جانب عامر وجدى فى صورة تقرير لواقع ماض :

« لم يكن عندى فى حاجة إلى تعريف . عرفته من بعيد بحكم مهنتى على عهد النضال السياسى.وبطبيعة الحال من أعداء الوفد . وتذكرت أيضا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر ، وأنه جرد من موارده عدا القدر المعلوم » .

ثم يلى ذلك حوار تقول فيه المدام برثاء :

-كان يملك ألف فدان ، كان يلعب بالمال لعبا ..

وهنا قال الرجل بامتعاض :

- انقضى عهد اللعب .

- وأين كريمتك ياطلبة بك ؟

- فى الكويت مع زوجها المقاول .

وكنت أعلم أن الحراسة فرضت عليه لشبهة تهريب ، بيد أنه فسر مأساته قائلا :

- خسرت أموالى جميعا ثمنا لنكتة عابرة !

فسألته :

- هل دعيت إلى تحقيق ؟

فقال بازدراء :

- المسألة بكل بساطة أنهم كانوا فى حاجة إلى أموالى .. (ص ٢٨ - ٢٩) وهكذا يكشف الحوار بهدوء ودون جلبة أو تعليق عن وجهتى نظر المشتركين فيه .

ويتأكد موقفهما فى الحوار الذى يجىء بالفقرة التالية من الرواية ، والذى يقدم له مرة أخرى بلمحة من وحى وجدى :

« لم يكن على مائدة الإفطار سوانا . وكانت الأيام القلائل الماضية قد قربت بيننا ، وأزالت حواجز الحذر ، فغلب الأنس بروح الجيل الواحد على الخلافات البالية ، وإن انطوى كل منا فى أعماقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه . ولكن تجئ أوقات يبرز المزاج الثاوى فى الأعماق ليثير الغبار والتحديات . أجل قد سألنى بلا مناسبة :

- أتدرى ما السبب وراء المصائب التى حلت بنا ؟

فتساءلت بدهشة :

- أى مصائب تعنى ؟

- أيها الثعلب ، إنك تعرف تماما ماأعنى .

- ولكن لم تحل بى مصائب من أى نوع كان ..

رفع حاجبيه الأشيبين وقال :

- لقد اغتيلت شعبيتكم كما اغتيلت أموالنا ..

- لعلك تذكرأنى خرجت من الوفد ، بل من الأحزاب جميعا ، منذ حادث ٤ فبراير ..

- ولو .. ثمة لطمة أطاحت بكبرياء الجيل كله .

فقلت زاهداً فى الجدل :

- بصرف النظر عن موقفى فإنى مشوق إلى معرفة رأيك ..

قال بهدوء وازدراء :

- يوجد سبب بعيد فى طرف الحبل المشدود حول أعناقنا ، شخص لايكاد يذكره أحد ..

- من هو؟

- سعد زغلول !

لم أتمالك من الضحك ، فراح يقول بحدة :

- أجل ، منذ دأب على إثارة الإحن بين الناس ، والتطاول على الملك ، وتملق الجماهير ، رمى فى الأرض ببذرةخبيثة ، ومازالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له ، حتى قضى علينا .. » (ص ٣٠ - ٣١) .

وفى هذا الحوار الذى يتسم بالواقعية والصدق وعدم التكلف ، يكشف طلبة عن موقفه باستخدام عدد من التشبيهات القوية ، والصور البلاغية ، مثل الاغتيال ، والخنق بالحبل المشدود حول الأعناق ، والبذرة التى تصبح سرطانا .

أما وجدى فلا يتجاوز تعليقه على أقوال طلبة الضحك ، وهو أبلغ تعليق . ومن الواضح أن المؤلف يعتمد على استخدام المفارقة ،

ونبرة الصوت إلى جانب الصورة الفنية . فوصف طلبة لسعد زغلول لابد ان يثير ضحك عامر وجدى . نتيجة للتضاد الواضح فى حين يحس عامر وجدى بشىء من التعاطف مع طلبة ، ويرى «أنه يستحق شيئا من الرثاء . عليه أن يبدأ حياة جديدة مريرة بعد الستين» (ص ٣٠) فإن طلبة لايرى إلا عملاء من حوله ، حتى فى المدام وعامر وجدى ، ولاينقذه من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن «المدام قد فقدت زوجها فى ثورة ، ومالها فى الثورة الأخرى ، وإذن فسوف نعزف لحنا واحدا» (٢٣) . وهو بلاشك لحن من الغضب والكره ، مع ماتضمنته الصورة من مفارقة ساخرة . أما بشأن عامر وجدى فيقول طلبة : «فكرت ، واقتنعت ، أن التاريخ لم يعرف عميلا فوق الثمانين» . (ص ٣٢) ويبرز كرهه للثورة بقوله إن اعتداءها على ماله إنما هو اعتداء على سنن الله وحكمته» ، وهو الزعم الذى تبرر به طبقة المستغلين فلسفتها .

وهكذا نرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقديم صورة موضوعية لا يقتحمها المؤلف ولايفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا .

فإذا انتقلنا إلى **النموذج الثالث** من أساليب وجهة النظر فى رائعة **يوسف إدريس** «**الحرام**» فقد يبدو وكأن **يوسف إدريس** يستخدم «**وجهة نظر**» المؤلف «العارف بكل شىء» بالشكل التقليدى ، ولكن النظرة المدققة ، وبخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى استحداثه أسلوبا فنيا جديدا كل الجدة فى روايته[٢٣] ، تكشف أنه يبدأ من منطلق المؤلف الراوى ولكنه يستخدم أكثر من تشكيل واحد من هذا الأسلوب البالغ الثراء .

فنى داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوى الذى يتحدث بضمير الغائب ، يضمن المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث نرى الحدث فى عدد من فصولها من وجهة نظر فكرى أفندى مأمور التفتيش . ومع ذلك فالمؤلف الراوى يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القضية التى تقوم حولها «الحرام» ، وهى قضية «الغرابوة» ، تلك الفئة المطحونة من العمال الزراعيين ، التى يقرر المؤلف أن الرواية قد غيرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق تعريف دقيق متعاطف فيما يشبه الخطبة أو المحاضرة ، تتخلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الروائى فى شىء ، وذلك أن الروائى فى تعريفه بحياة عمال الترحيلة «إنما يلتزم أسلوبا يكاد يكون تسجيليا ، يقدم فيه الحقائق مفصلة كما سنرى ، وهو بذلك لا يقحم شعورا شخصيا على هذه الصورة التسجيلية ، التى تقوم وجهة النظر فيها على العلاقة بين المؤلف وموضوعه .

وحين تتسم نبرة صوته بالسخرية ، كما هو الحال فى بعض إشاراته إلى البوليس والنيابة (رجال الأمن) فإن ذلك يأتى مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التى تبدو واقعية ولكنها شائنة مخجلة .

وحين تتسم نبرته بالتعاطف فهى نتيجة لما يقدم إلينا عن طريق الحدث ، واستجابة بعض شخصيات الرواية لذلك الحدث بشكل متعاطف أو العكس .

ومن الجدير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصة المرأة البائسة المعذبة عزيزة ، بل حياة الترحيلة كلها ، لا ترى من وجهة نظر فكرى افندى أو غيره من أهل التفتيش فحسب ، بل نرى القرية كلها ، بأطفالها ثم رجالها ونسائها ، وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكره وغضب تجاه الترحيلة إلى التفهم والحب والتعاطف .

فإذا أردنا اختيار بعض التسميات النقدية لوجهة نظر المؤلف الراوى فى هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوى العارف بكل شىء ، والموجود فى كل مكان ، الذى يعلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التسجيلية ، وبين وعى بضع شخصيات وردود فعل الجماعات . ولعل إضافة **يوسف إدريس** تتمثل فى هذه الناحية أكثر منها فى تلك الخطبة أو المحاضرة التى نجدها فى الفصل الرابع من الرواية مثلا . ففى الرواية الإنجليزية أمثلة عدة لمثل هذه الكتابات التى تعالج موضوع كتابة الرواية تارة ، أو وظيفة الفن تارة ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية ، مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال فى بعض أعمال «**هنرى فيلدنج**» أو «**جورج إليوت**» مثلا . الجديد هنا أن «الغرابوة» يمثلون النصف الأهم من جماعتى القصة : جماعة أهل التفتيش وجماعة الترحيلة ، وأن الحدث المهم ، وهو قتل طفل حديث الولادة ، ما يلبث أن يلتصق بهم ، ولكن حكاية الحدث لن تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجماعتين .

ثم هناك سبب قوى آخر لتبنى **يوسف إدريس** لهذا الأسلوب ، وهو أن «الغرابوة» حتى قرب نهاية القصة لم يكن لهم صوت ، فالصوت المسموع هو صوت أهل القرية بقيادة فكرى أفندى والأسطى محمد وصالح الخولى وغيرهم .

فحين يعيى التفكير المأمور يعن له فجأة أن «الخاطئة المجرمة» لابد أن تكون إحدى نساء الترحيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهدا رائعا ، ترن فى جنباته كلمة «دول» ، إشارة إلى «الغرابوة» الذين يشار إليهم بذلك الضمير المجرد .

وأشار فكرى افندى فجأة بالخيزرانة التى كانت معه ، أشار إلى الفضاء الكائن خلف الإصطبلات وقال :

ـ لازم واحدة من دول . وتطلعت العيون والقلوب إلى حيث يشير ، وجاءه الجواب من أكثر الواقفين ، وكأنه فرحة بالبراءة .

ـ هم . ما فيش غيرهم . ودى عايزة كلام . دول غرابوه ولاد كلب . قالوا هذا وتحفزوا جميعا لأى إشارة تصدر عن المأمور.[٢٤]

غير أن المأمور يعود فيقول :

«ـ والله يمكن البنت نبوية» .

ويتفق الجميع معه . ولكن رأيه النهائى هو :

«ـ أبدا . هم دول ما فيش غيرهم .»

وغمغم الواقفون حوله . يلعنون الغرابوة ويؤيدون . » (ص ١٧ ـ ١٨) وحين يلتقط المؤلف الراوى الخيط ويبدأ فى تعريفنا بهؤلاء الغرابوة ، كما يفعل فى بداية الفصل التالى ، لا يزعجنا الأمر من الناحية الفنية . إذ يبدو أنه يفعل ما ليس منه بد .

والغرابوة ليسوا من قاطنى التفتيش ، ولا يمكن لأحد أن يتصور أنهم من قاطنى التفتيش ، إذ ليسوا هم أكثر الناس فقرا فى بلادهم ، الذين يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل فى التفاتيش البعيدة ، وترك دورهم وقراهم سعيا وراء يومية لا تتعدى القروش القليلة ؟ أليسوا هم ذوى الأسمال البالية ، والرائحة الغريبة ، والخلقة الكريهة ؟ لا يمكن لأحد أن يتصور أناكهؤلاء من قاطنى التفتيش ، فقاطنوا التفتيش كلهم مزارعون محترمون ، لكل بيته وأولاده وبهائمه وجلبابه النظيف الجديد الذى يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به فى القهوة ، ويروح به المآتم والأفراح ...

أما الغرابوة أنفسهم فقد كانوا لا يقيمون وزنا كبيرا لتريقة الفلاحين أو نظرتهم ، وكأنهم هم معترفون أنهم غرابوة ، وأنهم ترحيلة ، وكأنهم أى شىء قد يخطر على بال أى إنسان . فمادام الواحد منهم قد حظى بمكان فى الترحيلة ، وضمن أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل يوم وبأجر ، فليقل عنه القائلون ما شاءوا » . (ص ١٩ ـ ٢٠)

وتمضى أحداث الرواية ، ثم يعود المؤلف للظهور فى الفصل الرابع عشر ليقدم إلينا حكاية عزيزة ، ثم فى الفصل الخامس عشر ليسجل وجهة نظر أهل التفتيش الذين يدركون أن للغرابوة بيوتا وزوجات وأطفالا ، فى فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية .

ومما يلاحظ فى تلك الكلمات ، التى تصدر عن المؤلف الراوى ، أنها تتسم من حيث الأسلوب بقدر من اللغة الرسمية التى تختلف عن لغة السرد فى بقية الرواية ، والتى تقترب كثيرا من اللغة العامية . ولعل تلك حيلة من حيل تحقيق بعد كاف بين المؤلف ومادته ، فالأسلوب هنا أسلوب عام وليس أسلوبا فرديا يسمع فيه صوت فرد عادى ، بل هو صوت حيادى كصوت مؤلف المسرحية فى توجيهاته الموجزة للمثلين .

وهناك ناحية فنية أخرى تكشف عن وجهة النظر ، استخدمها **نجيب محفوظ** ـ كما رأينا ـ وغيره من كبار الروائيين ، ويستخدمها **يوسف إدريس** كذلك ، توظيف الحدث بتفاصيله الدقيقة الملموسة للكشف عن المشاعر والأفكار والمواقف . فجميع الأعمال التى قام بها أهل التفتيش لمساعدة عزيزة المسكينة المعذبة ، والأجر الذى يدفع لها ويدفع لجارتها التى تعنى بها ، فى أثناء مرضها والماء الذى يوفرونه لشربها ، والطعام الذى يرسلونه إليها ، وذلك المشهد المقلق بجوار الخليج ، ولحظة الوداع الحزينة ، كلها أدوات من أدوات أساليب «وجهة النظر» التى برع يوسف إدريس وتميز فى استخدامها .

بقى أن نشير فى كلمات قليلة إلى أنه كما استخدم **يوسف إدريس** أكثر من أسلوب لوجهة النظر ، فقد فعل نفس الشىء وعلى نطاق أوسع مجيد طوبيا فى روايته «**غرفة المصادفة الأرضية**» ، حيث استخدم مزيجا من أسلوب تيار الشعور وجماعة شهود العيان ، فى عمل تتضح فيه محاولة للتجريب والتجديد جديرة بالدراسة ، نرجو أن نعود إليها مع غيرها من أمثلة «**وجهة النظر**» فى أعمال جيل الستينيات والسبعينيات .

• هوامش

(١) Philip Stevick, ed. The Theory of the Novel, (Newyork and London, Macmillan, 1967), p. 85.

(٢) نفس المرجع،ص ٨١

(٣) Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London: Oxford University press, 1966) Refernce to 1971 edition, p. 250.

(٤) نفس المرجع،ص ٢٥١

(٥) Norman Friedman, 'Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,' The Theory of the Novel, op. cit, p. 112.

(٦) J. W. Beach, The Method of Henry James, (New Haven, 1918)

(٧) Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1921)

(٨) Beach, The Method of Henry James, pp. 56 - 71.

(٩) Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62

(١٠) انظر لزيادة التفصيل : أنجيل بطرس سمعان «صورة سيدة» فى بين الروائى والرواية (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢)

(١١) انظر : Malcolm Bradbury, Possibilities (London, Oxford University Press, 1973), Part I, pp. 3 - 27.

(١٢) Aspects of the Novel (London and New York, 1927).

(١٣) Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of the Novel, p. 87.

(١٤) See Aspects of the Novel, pp. 118 - 128.

(١٥) See Theory of the Novel, p. 117.

(١٦) نفس الصفحة

(١٧) Kathleen Tillotson, TheTale and the Teller (London, 1959) pp. 10 - 11.

(١٨) نفس المرجع ص ١٢ ـ ١٣

(١٩) نفس المرجع ص ٢٤ .

(٢٠) Theory of the Novel, p. 109 - 110.

(٢١) انظر نفس المرجع ص ٩١ .

(٢٢) انظر بوث بنفس المرجع ص ٩٢ ـ ١٠٦

(٢٣) فى تعليق على بحثين عن المرأة الريفية فى الرواية المصرية :

«إنجيل بطرس سمعان» «صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية»

منى أبو سنة :
«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman».

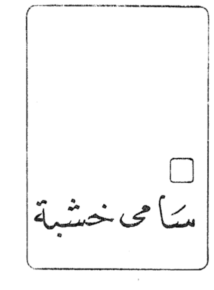
ألقيا فى الندوة الدولية عن المرأة الريفية والتنمية (القاهرة ١ ـ ٤ ديسمبر ١٩٨٠) ونشرا ضمن أبحاث الندوة ـ القاهرة ١٩٨١ .

(٢٤) يوسف إدريس : «الحرام» طبعة مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ ـ ١٨ .

جيل الستينيات

فى الرواية المصرية

تحقيق فى الأصول الثقافية



سامى خشبة

البدء فى محاولة التقييم العام . الفكرى والفنى . لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة ، أو الضرب الريادى - بالإبداع - فى عوالم لا نهاية لأبعادها . بأدوات جديدة وحساسية طازجة - هذا البدء فى تلك المحاولة ، يكاد يكون مساويا للقول بأن « المغامرة » قد أنتهت . وأنها تتحول . إن لم تكن قد تحولت حقا ، إلى ظاهرة تقليدية . رسخت أصولها . واتضحت معالمها . إذ تجاوزت مرحلة التكوين . تصبح تلك المغامرة ، التى استقر بأصحابها مكانهم . وألف الناس أدواتهم وحساسيتهم ، مطالبة - من ناحية - بأن تحاكم نفسها ، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من ذوى الأهلية ، ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها ، أو يتجاوزها مغامرون جدد . لايستريحون للتقليد . ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفنى أو الأدبى ، لأنه بحث سيزداد اعتماده على أدوات مؤرخ الثقافة ، وناقد تاريخها ، إذا توافرت فى لغة هذه الثقافة تلك الأدوات ، على نحو يفوق اعتماده على أدوات النقد المباشر أو التطبيق . ولكننا نعتقد أن النقد الصحى ، والمتفاعل ، لأعمال جيل الستينيات المصرى . الروائية بوجه خاص ، وفى مجالى القصة بشكل عام والشعر ، لايقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع وكشفها) وقد يكون هذا الكشف أحادى الجانب ، وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته) .

ولأننا نتعامل هنا مع ظاهرة إبداعية ، ننتمى إلى ذلك الجزء من الواقع ، الذى يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع نفسه ، والذى يعيد التشكيل حقا فى كل عمل إبداعى ، تشكيلا قائما على وعى خاص وحساسية فريدة وفطرة (موهبة !) قادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتماسكة - لهذا السبب - الذى يبدو نظريا قبل أن يكون عمليا ، وإن كان يحمل الصفتين فى آن واحد - لن يكون علينا أن نعزل الدوافع أو البواعث « الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية » التى حتمت ظهور جيل الستينيات فى الأدب المصرى ، ثم حتمت على أفراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومعاناتهم وحساسيتهم فى القالب الروائى . ومع ذلك ، فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث ، لن يغيب عن بالنا ونحن نبحث عن الأسس التى انطلق منها جيل الستينيات فحتمت ظهوره ، ثم حتمت عليه أن يكتب الرواية .

إن الأسس التى تنطلق منها ظاهرة إبداعية فنية الى الوجود ، هى أسس ثقافية ؛ هى مكونات المعرفة وصانعة الوعى ؛ وهى التى تتفاعل مع أذهان المبدعين ، ومع نوع وعيهم بظروف حياتهم العامة والشخصية ، لكى تتخلق فى النهاية حساسيتهم الخاصة ؛ أى طريقتهم فى الإدراك ، وفى التعبير ، وفى البناء . الأحداث والوقائع والتجارب العملية تتحول إلى معان وأفكار وعبارات وأشكال ، قبل تحولها - وفى أثناء ذلك - إلى تجارب انفعالية ، تحتاج عند المبدع إلى بناء فنى . ولذلك لا نرى بابا ندخل منه إلى بحثنا غير باب الأصول الثقافية (الفكرية) التى نبعت منها ، وقامت عليها تجربة جيل الستينيات الروائية .

ونحن ، حينما نشير « فجأة » فى السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية ، لايغيب عن بالنا أن الغالبية العظمى من كتاب الرواية فيه قد بدأوا تجربتهم الإبداعية كلها بالقصة القصيرة . وبصرف النظر عن القرابة الفنية بين النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة) ، وبصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يستهان بها ، نقول بأن ممارسة أحد الكتاب لأحد النوعين لابد أن تفتح طريقه إلى ممارسة النوع الآخر ، أو أن هذا - على الأقل - هو أقوى الاحتمالات - بصرف النظر عن ذلك ، فنحن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة فى

هذا الجيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع «الاجتماعى الثقافى» الذى أحاط بهم فى الخمسينيات والستينيات، كما حتمها نوع تعاملهم «السياسى» مع هذا الواقع. لقد كتبوا القصة القصيرة، لا فى بداية التجربة الإبداعية فحسب؛ تلك البداية التى تحتم دائما نوعا من التهيب إزاء المشروعات الفنية الكبيرة، ونوعا من تعجل الإكمال ومشاهدة الأثر ومعاناة النتيجة، بل كتبوها أساسا - ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية كتابته بعامة فى نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات جزئية لتجارب مبعثرة، ومن خلال وعى يتلقى العالم الواقع مجزءا ومشتتا ومقسم البناء، ويفسره تفسيرا أحاديا (دينيا كان أو ماركسيا!) ولكنه يواجه فى كل لحظة بعثرته و «لا - انتظامه» المرهق والمثير للخيال فى آن واحد.

ولم يكن التفسير الأحادى، أيا كان اتجاهه، قادما - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم التلقائى للعالم كما قد يتوهم كثيرون، بل كان تبنى أى نوع من التفسيرات التى توحد العالم وترى فيه سياقا متصلا وبناء منطقيا متراكبا، تعبيرا عن توق حقيقى إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتغييره، بإجباره على أن يلم شتات التجارب المبعثرة، واللحظات المنتزعة من أى سياق، لكى يصبح مفهوما قابلا لأن يحاط به، ولأن يدفع - من ثم - إلى التغير. ولم يكن ذلك التوق متعسفا أو ذاتيا؛ فقد كان العالم من حولهم لا يكف عن الادعاء بأنه سياق متصل، وبناء منطق متراكب، وأنه «يجرى تغييره» بإرادة واعية، ووفقا لتصور عقلانى يعى حاجاته من المعرفة، والعدل، والحرية، والجمال. لقد «علمهم» العالم / الواقع حلمهم وغرسه فيهم. ثم اكتشفوا منذ أوائل الستينيات على الأقل، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التى ينبغى أن تكون، ثم لم تكن.

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتغييره، الذى غرسه فى جيل الستينيات المصرى مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتها، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملا «سياسيا»، يطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة، ومستقبل طرفيها. ولا أغالى إذا قلت إن هذا النوع من التعامل بين ذات الكاتب المبدع وعالمه الواقع، هو فى جوهره تعامل «ملحمى»، لابد أن «يسفر» عن كتابة الرواية، بخاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعا بإرادة ذاتية بما تريده من العالم وما تريده له منذ البدء.

هكذا نجد أن هذا الجيل، الذى ظل حتى ابتداء عقد الستينيات تقريبا، منشغلا بالقصة القصيرة، محاولا التجديد فيها، والتعبير عن مشاغله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع، وعن طموحه فى العالم وللعالم معه، من خلالها، حتى قيل إن قالب القصة القصيرة هو القالب الطبيعى لـ «النفس القصير» الذى اتهم به هذا الجيل فى البداية ضمن ما اتهم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر تفكيرا «روائيا» منذ بدايات عقد الستينيات تقريبا[1]، مستخلصا من نظرته المحدودة، ومن تجاربه المجزأة مع عالم بدا له ممزقا فاقد المنطق، ومتناقضا مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية.

كان بوسع النقاد، أو مؤرخى الأدب، أن يعثروا فى أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين، على المصدر الأساسى للتأثير الفكرى، واضحا أو فى حالته «الأصلية» تقريبا؛ فهكذا عثر النقاد على موقف الأرستقراطى المستنير، ممتزجا بتحرر البورجوازى الجديد، وانبهار تلميذ فلاسفة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين، عند محمد حسين هيكل، وعثروا على موقف البورجوازى الليبرالى القومى الصغير، ممتزجا بأقدار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية، والماركسية، والمادية الفجة عند نجيب محفوظ حتى «الثلاثية».. ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأقدار محسوبة أخرى من التصوف والرؤية العضوية للتاريخ، مع قدر من اليأس إزاء فكرة «التقدم»، مازجه العبث مرة، واليقين من الحتم - الميتافيزيقى أو التاريخى - مرة أخرى، مع نزوع وطنى ثابت، وإيمان - كإيمان العجائز- بضرورة الإصلاح، واكتشفوا ثنائية كانط (وابن رشد)، ممتزجة بشعبية فنية، وبنزوع فلاسفة الملكية الفرنسيين إلى قيم الماضى، عند يحيى حقى. ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة، المتشابهة أو المخالفة، للأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند المازنى أو توفيق الحكيم.

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المؤثرة إيديولوجيا وجماليا) لكتاب جيل الستينيات المصرى، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - فى إطار مقال واحد. والأسباب تكاد تكون بديهية.

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التى شاركت فى صنع فكر هذا الجيل وحساسيته (من جانبيها الإيديولوجى والجمالى) لا يكاد يمكن حصرها بين ماهو قديم وما هو جديد، وبين ماهو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم فى مصر والعالم العربى، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية، من فلسفة وفكر سياسى وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية.

والسبب الثانى هو تشابك كل تلك المؤثرات، المباشرة وغير المباشرة، الاجتماعية والعقلية، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاحمتين، نبعتا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين، ولكنهما بلغتا مستوى من النضج الواضح عند أدباء جيل الستينيات: رغبة تحليل الواقع المعيش والثقافات السائدة - المحلية و الواردة- فى ضوء الفهم النابع من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء؛ ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصى لكل واحد منهم فى ضوء إدراكه لتجاربه الاجتماعية والذهنية، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى. فحينما كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته، ويكتشف تفكيره «الروائى» من خلال تعامله الملحمى مع العالم / الواقع، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد فقدت قابليتها للتصديق، وفقدت بريقها القديم، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحيانا)، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية.

والسبب الثالث، هو ضعف تأثير أى فلسفة (أقصد: نظاما فلسفيا متكاملا) لاتقترن بتجربة سياسية أو ممارسة تطبيقية عملية، تصلح لترشيد التعامل مع العالم / الواقع. فما الحاجة إلى أى نظام فلسفى

تأملى فى عالم ممزق لا منطق له . يطالب «أبطاله» بأن يوحدوه وأن يعيدوا إليه عقله . أو فى عالم مقلوب وظالم يسعى أبطاله إلى تعديل وضعه وإقامة العدل فيه ؟ !

فإذا حسبنا أن جيل الستينيات قد حمل نصيبه مما وصل إليه من تراث آبائه ، ومما حصله من تجارب شخصية ، ثم تذكرنا أن هذا الجيل نشأ أساسا فى غيبة الممارسة الليبرالية السياسية فى مجتمعه ، وفى ظل عملية التخلص السطحية من «قيود» الماضى وقوالبه ، ومحاولة نسيان التراث على الرغم من الغوص المستمر والخفى فى طينة هذا التراث . وبنفس الأسلوب التقليدى . وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ فى أثناء مرحلة «تأميم» الصراع الاجتماعى . على الرغم من الاعتراف اللفظى بأن هذا الصراع بديهى وأنه لا يمكن تجنبه ، وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ أيضا فى ظل التقلب بين النزعات الوطنية : المصرية ، والعربية ، والإسلامية ، فى حين كان مطالبا طوال الوقت بانتظار جنة أرضية يقال له إنها وشيكة الظهور وإن كان القائلون بها لايفتأون يؤجلون موعد الظهور وينتحلون لذلك الأعذار ؛ وأن هذا الجيل قد نشأ كذلك فى ظل إدانة كل ماض قريب ، سياسيا ، بكل اتجاهاته التى تورطت فيه أو التى حاربته أو التى تجاهلته . كما أنه وجد نفسه مطالبا - بوصفه أول جيل عاش صباه كاملا فى ظل المجتمع الجديد ، منتظرا تلك الجنة الموعودة المؤجلة - بالاقتداء بـ «جدية» أبناء ذلك الماضى الذى لا يلقى إلا التمجيد المطلق أو الإدانة المطلقة ، وبالحذر من تقليد أساليب الحياة الغربية . مع مطالبته باستيعاب علوم الغرب وأساليبه فى الإدارة والإنتاج والإبداع . دون أن تكون ثمة جدوى اجتماعية واضحة من التعلم والاستيعاب مع إجداب الوعى واستحالة استقرار معنى للانتماء إلى أية أيديولوجية «رسمية أو معارضة» . . .

إذا تذكرنا تلك الملامح المتناقضة المتضاربة ،لاقتربنا شيئا ما من تصور «المناخ» الاجتماعى الثقافى العام الذى نشأت فيه وتطورت مواقف أبناء هذا الجيل الفكرية ، وحاجتهم إلى التعامل المستقل ، اعتمادا على قدراتهم الخاصة ، مع العالم / الواقع ذلك التعامل «الملحمى» الذى حتم ظهور رواياتهم ، أو ملاحمهم التى يصبحون هم أبطالها .

ولكن المكونات العقلية (الفكرية - الثقافية) لذلك المناخ ، لم تكن أقل تناقضا ، بل بلغت حدا من التشوش لا ضابط له فى الغالب . وأسرع إلى القول بأن الضابط المفتقد كان الفكر النقدى المسموع والمؤثر .

لقد بدأ جيلنا حياته الواعية ، ونشاطه الإبداعى ، وسط مجموعة متعارضة من أقطاب التكوين العقلى لهذا العالم / الواقع .

الدين الرسمى ، والدين السائد :

الرسمى سنى محافظ ، معلب ومحفوظ أو متباعد فى ترفع عن مشكلات العصر الكبرى وقضاياه ، ولكنه لا يبخل بفتوى صريحة - إذا طلبت منه حول تلك القضايا : تداخل حرية الفرد وحرية الجماعة ؛ وتقابل مطلب العدل مع مطلب الحرية ؛ وماهية الكون وحقيقته فى عصر الفيزيقا النووية والرياضيات النسبية ؛ وحقيقة التاريخ فى عصر فلسفات الصراع الحضارى والقومى والطبقى ؛ ومسئولية الإنسان الفرد إذا كان وعيه . وعمله . يصنعان له دون اختيار ومسئولية ؛ وحقيقة الجنس والإرادة فى عصر يقال فيه إن الدافع الجنسى ، أو إرادة الحياة ، أو كليهما ، يحركان الحياة البشرية دون شريك . .

أما الدين السائد ، أو «التدين» على الطريقة الشعبية ، فلا ترفع فيه عن حقيقة معيشة ، ولا وعى له - فى الوقت نفسه - بما يتجاوز العيش اليومى المباشر فى القرية والحارة . وهو فى المكاتب والمصانع والجامعات يتعايش - فى داخل عقل الإنسان الواحد - مع شذرات من أنواع شتى من الوعى . متماشية مع جوهره أو متناقضة معه ، ولكنه يتعايش معها فحسب : لا يحتك بها ولا يتعامل معها إلا إذا تعرضت لجوهر الإيمان بوجه خاص ؛ فحينئذ يرفضها . فجأة ودون نقاش .

النزعة الفلسفية :

النزعة السائدة بين المثقفين التقليديين من جيلى الأجداد والآباء ، هى نزعة الاحتماء بالماضى الذهبى فى مواجهة طغيان «الغزو الفكرى - الثقافى - الحضارى» القادم من الغرب . وهى نزعة الذعر من «الأجنبى» ، الممتزج بالكراهية له والاستعلاء عليه فى نفس الوقت . وهى نزعة أصابت جيلا بأكمله أو جيلين ، وكان ذلك تقدما ؛ فقد كانت تلك النزعة تسيطر على المجتمع المصرى فى القرن الأسبق ، حتى عالجها ، أو ردعها ، «الغزو» الفعلى والالتحام ، واكتشاف إمكانية الاستفادة من الفزع دون خسران الذات القومية ، ودون الذوبان فى ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه النزعة لم تجد لها منذ الخمسينيات ممثلين أقوياء على المستوى الفكرى ، فإن جيل الستينيات قد واجه ما يشبه «الحملة المنظمة» من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية ، للترويج للنزعة السلفية وتقديمها بوصفها المنبع الأصلى للفكر «الرسمى» ، ولم يكن من الممكن لتلك الحملة أن تكسب عقول مثقفى الستينيات ، فضلا عن المبدعين والأدباء ، ولكنها ، لنجاحها الجماهيرى على الأقل ، نجحت فى إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف ، وبمحاولة اكتشاف علاقتهم الحقيقية بتلك الثقافة فى تجلياتها الواقعية ، وفى الصور التى تتجسد بها فى قيم حياة الآباء والأجداد ، وسلوكهم العقيدى وأحكامهم الأخلاقية .

هكذا جاءت الخلفية «الثقافية / الاجتماعية» لبطل رواية «**أيام الإنسان السبعة**» لعبد **الحكيم قاسم** ، متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية فى الريف ، لا بوصفها إيديولوجية أو عقيدة ، ولكن بوصفها نوعا من «تنظيم الحياة» ينتمى إلى عصر يتلاشى ؛ وجاءت الخلفية الفكرية / الاجتماعية لرواية «**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** ، متكونة من ظاهرة النمو السرطانى لمراكز القوة الخفية فى بناء السلطة التقليدى «على الطريقة الشرقية» ؛ وتكونت الخلفية الفكرية لرواية «**الطوق والأسورة**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، من ظاهرة القيم الخلقية الموروثة التى تتحكم فى الحياة ، بصرف النظر عن «الإرادة» الفعلية لمن يطبقونها .

الفكر السياسى : سنلتقى هنا ، بأكثر مصادر التكوين والتأثير الفكريين لجيل الستينيات أهمية وغزارة ، وأكثرها تفاعلا مع إبداعهم الروائى بوجه خاص ، الذى انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة الملحمية بين مبدعى الستينيات الأدباء ، وعالمهم الواقع . من خلال الفكر السياسى

بكل اتجاهاته وموضوعات اهتمامه. لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه، وما يستخدمه فى التعامل الذهنى مع عالمه من «فلسفة»، لا يضارعه فى ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعى الأجيال السابقة، ولعدد آخر من ترجمات الأعمال الإبداعية الأجنبية، ثم الكتابات والترجمات النقدية المتميزة لعدد محدود آخر من نقاد هذه الأجيال نفسها. ولا نغالى إذا قلنا إن تأثير أى مصدر آخر - غير الفكر السياسى - كان يعود فينصب فى مجرى الفكر السياسى، متحولا كذلك إلى رافد جديد للفكر السياسى نفسه. إن التأثير «الجمالى» أو الفنى، أو التأثير الإيديولوجى، لكتابات **نجيب محفوظ** ذات الطابع التجديدى (منذ «**أولاد حارتنا**» عام ١٩٥٩)؛ أو لكتابات **لويس عوض وشكرى عياد وعبد القادر القط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل** النقدية، سواء فى أصول النظريات النقدية، أو فى التراث، أو فى النقد التطبيقى؛ أو كتابات **عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم** فى اكتشاف الأدب الشعبى؛ أو لترجمات أعمال **سارتر وألبير كامو وهيمنجواى وشتاينبك وفوكنر ومورافيا** وكتاب مسرح العبث؛ أو لأفلام مخرجى «الموجة الجديدة» الفرنسيين السينمائية.. إلخ.. لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفنى) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأعمال «الأدبية» تعاملا سياسيا أولا؛ فقد كان التجديد الجمالى أو الفنى، أداة من الأدوات الضرورية فى إدراك العالم / الواقع - إعادة المنطق والنظام إلى لا معقوليته وفوضاه - وفى تجديده بعد ذلك.

ولكن هذا لا يعنى أن «**الفكر السياسى**» نفسه كان منطقيا، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماسك الأركان، بل العكس؛ فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة (الأدبية، أو المسرحية أو السينمائية) والأعمال النقدية الكبيرة أيضا فهما «سياسيا» وتوجيهها فى أذهان الجيل لخدمة «وعيهم السياسى»، كان ذلك الاحتياج دليلا آخر على «فوضى» الفكر السياسى نفسه، وعجزه عن تفسير العالم، فضلا عن تغييره.

فى الموضوع «القومى» انقسم الفكر السياسى - أحيانا عند المفكر الواحد أو المدرسة الفكرية الواحدة - بين الدعوة الى المصرية، والدعوة إلى العروبة، والدعوة إلى الإسلامية، مع دوائر صغيرة من الدعوة إلى «الإفريقية»، أو الدعوة إلى العالمية. ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور واحد لما تدعو إليه؛ فالمصرية موزعة بين تصور لجذور فرعونية، أو عربية أو إسلامية أو غربية، والعروبة موزعة بين مفهوم دينى ومفهوم لغوى تاريخى ومفهوم مادى (لغوى تاريخى اقتصادى)، والإسلامية موزعة بين مفهوم دينى ومفهوم حضارى، وكلا المفهومين موزعان بين نزعات سلفية وتجديدية، قومية (عربية) ولا قومية.

وفى الموضوع الحضارى، انقسم الفكر السياسى، بين «الأصالة والمعاصرة»؛ وبين إعادة اكتشاف الذات فى التراث وحده، وتجديد الذات بالاتجاه غربا حيث نبع التقدم والاستنارة؛ وكل ذلك دون تحديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه. لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكتبون للصحافة أساسا، ويكتبون فى موضوعات شتى، دون سند من بناء فلسفى مستقل وواضح.

وفى الموضوع الاجتماعى انقسم الفكر السياسى بين الدعوة للديمقراطية، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط فى إطار ديكتاتورية مستنيرة، والاشتراكية الإسلامية، والإشتراكية الديمقراطية، والماركسية، و«اشتراكيتنا» التى تأخذ من كل نبع جرعة، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تحديد «اشتراكيتنا» هذه - سلبا - بما «ليست عليه»، دون قدرة على تحديدها إيجابيا بما هى عليه فى الواقع أو تكونه.

وفى ظل تلك الفوضى وذلك «اللاتحدد»، أصبح الفكر السياسى المترجم، او الوارد من المشرق العربى بوجه خاص - وهو نفسه فكر انتقائى مشتت المصادر، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف - هو المصدر للتعليم السياسى. ومن خلال الفكر المترجم. تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والحضارة، مصوغة غالبا فى ضوء التجربة التاريخية للغرب باستنارة متفتحة أو بتعصب منغلق، وعلى فلسفات التطور الاجتماعى والتحرر العقلى والتحليل النفسى أو الاقتصادى أو اللغوى - حيث تدخل هذه الفلسفات فى نسيج الفكر السياسى - ومن ثم «المواقف» السياسية العملية فى كل ميدان، فيزداد بذلك التناقض بين مايتعلمه جيل الستينيات من «فكر» عملى، والمواقف التى تتحكم أو تسود فى العالم / الواقع الذى يعايشونه.

الاتجاه الماركسى:

ومنذ بداية الستينيات، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخى - الذى يستمده من نجاحه فى إحداث التغير الثورى فى بلاد كثيرة أخرى - ولكنه مضى يفقد بريقه باستمرار تجاوز العالم والواقع لتحليلاته، وباستمرار الاتجاه نفسه فى اكتشاف انعزاله عن الواقع وأخطائه فى تحليله، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبيت منطلقاته.. دون جدوى. وبلغت مأساة غربة هذا الاتجاه ذروتها حينما أمسك بعبارات محدودة (قالها الفيلسوف الماركسى الفرنسى روجيه جارودى) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج «جدلية علمية» استنادا إلى فلسفة ابن رشد، وإنتاج «مادية تاريخية» استنادا إلى فكر ابن خلدون، فكأنما أيقظت هذه العبارات فى هذا الاتجاه عقلا غائبا لبعض الوقت، ولكن دون جدوى.

ومع عجز هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» نسقية متكاملة قومية الطابع، ازداد أيضا عجزه عن إبداع «نقد» يتحول إلى جزء أصيل من الظاهرة الثقافية، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية، أو بتحليل «مفرداتها» - وهى الأعمال الأدبية والفنية نفسها - التحليل القادر على دمج نفسه فى الظاهرة الكلية، وعلى دفع الظاهرة نفسها - فى الوقت ذاته - إلى مزيد من العمق الأصيل والحقيق.

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والفكرية التى قدمها هذا الاتجاه فى عقد الستينيات تكشف عن تخلف الغالبية الساحقة من أصحابها عن متابعة التطور أو فهمه؛ ذلك التطور الذى لحق منهجهم نفسه فى العالم الخارجى، شرقه وغربه، فى حين اكتفت هذه الغالبية الساحقة بالتحليل الطبقى العام - السياسى والاقتصادى غالبا - للأعمال

المتفردة . الأمر الذى ضاعف من عزلة هذا الاتجاه ومن عجزه . حتى أصبح ما يشبه الضمور الكامل .

وبالرغم من العلاقة الملحمية التى قامت بين جيل الستينيات وعالمه (علاقة الأبطال المنفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بقدراتهم الذاتية . التى أدت إلى وضع هذا الجيل بالضرورة « على يسار » الواقع الاجتماعى والظاهرة الثقافية) . فإن الخلافات بين هذا الجيل وبين الاتجاه الماركسى لاتقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع العالم / الواقع . الاجتماعى والثقافى .

كانت نزعتهم اليسارية – أو « أصبحت » بالنسبة لعدد منهم – نزعة « تلقائية » تكتسب وعيها وأسسها الفكرية من خلال علاقة جدل واسع ومتعدد الجنبات وطويل المدى مع « كل » مايغزو عقولهم ووجداناتهم من تجارب . وكانت الهزيمة فى ١٩٦٧ هى ذروة تلك « التجارب دون جدال » . فى حين كان نزوع الاتجاه الماركسى إلى اليسار نزوعا « منطقيا » . يفترض نفسه « ذهنيا » قبل « خوض التجربة » ، وبصرف النظر عنها . وبينما تحول النزوع اليسارى « التلقائى » إلى نزوع أصيل وفعال وعملية مطردة النمو . متعددة التجليات . تحول النزوع اليسارى الذهنى إما إلى تبرير للعالم / والواقع . أو خلاف « ذاتى » معه . يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة ، ودون مبرر واقعى واضح . وغالبا دون شروط ؛ وهى عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين . تؤدى بالضرورة إلى تزايد الفجوة بين النزعتين ، لا إلى سدها كما يتوهم كثيرون .

الاتجاه الوجودى :

برز هذا الاتجاه فى الجامعة . فى الاربعينيات وأوائل العقد التالى . وارتفع صوته بالصحافة فى الخمسينيات . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقى فى مثقفى جيل الستينيات إلا من خلال الترجمات البيروتية لأعمال **سارتر** . ثم الترجمات القاهرية لأعمال **ألبير كامى** . ولكن هذا التأثير لم يكن مشابها فى شىء لتأثير نفس الاتجاه فى مهده الأوربى الغربى . وقد يكون ضروريا أن نسبق نتائج هذا التحليل فنقول إن غزارة الترجمات « الروائية » من أعمال الكتاب الوجوديين كانت تعكس – فى الحساسية « المحلية » لجيل الستينيات – جانبا من نفس تلك العلاقة الملحمية مع العالم / الواقع . لم يكن الغثيان ، ولا الضجر ، ولا الهروب ولا التملص ، ولا البحث عن مبرر للموت ، هى المعانى التى منحت لتلك الروايات تأثيرها الفكرى والجمالى فى كتاب الرواية من جيل الستينيات ، بل كان المعنى الأساسى هو تفرد رجال عاديين مطحونين فى مواجهة عالم لم يعد احتماله ممكنا ، ولا الإفلات منه متاحاً ، ولا شاعرية فيه ولا فى التعامل معه ؛ فلم يعد يمكن – أيضا – التعبير عن العلاقة تعبيرا « انفعاليا » من أى نوع . إنها علاقة تصادمية تخلو من الدراما – وتخلو من التراجيديا بشكل خاص – ولكنها لا تخلو من تبادل المسئولية بين طرفيها : العالم / الموضوع ، والبطل / الذات .

ولنا هنا أن نذكر رواية **صنع الله إبراهيم** الأولى **« تلك الرائحة »** . وكل قصص **إبراهيم أصلان** (**مجموعة « بحيرة المساء »**) حتى روايته التى لم تنشر بعد (**مالك الحزين**) التى كتبها فى أقل من عشر سنوات . **ورواية عبد الفتاح الجمل الوحيدة « الخوف »** . **وقصة جمال الغيطانى الطويلة المشهورة « أوراق شاب عاش منذ ألف عام »** . **ورواية محمد يوسف القعيد الأولى « الحداد »** . لكى تتذكر المسافة التى تفصل دائما بين التعبير وبين موضوعه . لكى يفرغ الموقف الحاد من الانفعال ؛ ولكى تتخذ صورة العالم . ووضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه صفاتها الموضوعية . غير الدرامية ؛ ولكى يتجلى المعنى دائما من الموقف . لا من السرد أو التأمل ، ولا من المواجهة . ثم لكى تتذكر ذلك الحضور الدائم البارز للشخصيات ولتجاربها . حضورا اقتضى إلغاء كل الحواشى الأدبية للتركيز على الشخص فى الموقف . كأنك تتعامل مع عمل نحتى أتيح له أن يتحرك فى فراغ يصنعه بنفسه فيلونه بلونه الخاص . ويملأه كله بكيانه وحده . ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لايتركز أبدا على ذاتها (**حتى فى « تلك الرائحة » التى تحكى تجربة ضياع ذاتية . ومحاولة لاستعادة الماضى بمقاومة الضياع**) وإنما يتركز على العالم / الواقع ؛ على « الموضوع » الاجتماعى ، تركزا معناه تبادل حمل المسئولية ورؤية الذات فى مكانها الصحيح – وفى مأزقها – إزاء ذلك العالم .

فإذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال واقعة فى مجال التعبير « الماركسى » . فإنها لايمكن – بنفس القدر – أن تعتبر أعمالا تنطلق من رؤية وجودية .

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينما كان التلاشى التدريجى لدور الفكر الماركسى حافزا من حوافز اتجاه جيل الستينيات إلى كتابة الرواية . فإن التعاظم المفاجىء لدور الاتجاه الوجودى كان أيضا حافزا إلى كتابة الرواية عندهم ، وكانت العمليتان – انسحاب الماركسية من موقع التأثير عليهم . واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم – سببا قويا واحداً لتأجيل ظهور كاتب درامى قوى له نفس حساسيتهم . حتى الآن .

ولنعد الآن إلى سياقنا الأصلى الذى سبقناه . فنكشف أن التيار الوجودى لم يؤثر بكتاباته الفلسفية ، بل بكتاباته الأدبية . الإبداعية والنقدية والتأملية . ولم يكن من الممكن للفلسفية الوجودية بكل تجريديتها ومصطلحاتها التى تتطلب معرفة « محترفين » بأحوالها ومصادرها ، وبكل نزوعها إلى التأمل وتحويل الواقع الى مظاهر تصور المرأة بلا أبعاد .. لم يكن يمكنها أن تتفاعل مع وجدان جيل غارق فى هموم عالمه إلى أذنيه . ولعل التناقض المشهور بين قوة الحضور الإنسانى – للشخصيات والتجارب الانسانية معا – فى الأدب الوجودى ، وبين تلاشى هذا الحضور كلية فى الفلسفة الوجودية (حضور التاريخ فى الأدب . وتلاشيه أو اختفائه فى الفلسفة) – لعل هذا التناقض هو ما يفسر انجذاب جيل الستينيات إلى قراءة الأدب الوجودى والتأثر به ، دون أن يكونوا هم أنفسهم « وجوديين » ، بل يعرفون أنهم يقفون ضد الفلسفة التى يفترض أن هذا الأدب كتب لكى يثبتها . فتناقض معها . **لقد رأوا فى هذا الأدب تعبيرا حسيا عن الواقع . ولكنه حس فاتر بارد . لا يوصف حتى بالحياد ، ولكنه لايريد أن « يدين » . بل يؤدى إلى تشكيل رؤية ؛ ثم رأو فيه ذلك التعارض بين الذات والموضوع . تعارضا لا يمنع الحوار . ولكنه يرتب المسئولية .**

فدخلت هذا الرؤية – من ثم – فى إطار توقهم «السياسى» إلى حمل مسئولية عالمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره. ولهذا السبب لم يصبحوا وجوديين ؛ ولهذا السبب أيضا اختلف تأثير الاتجاه الوجودى عليهم، عن تأثيره فى مهده الأوربى الغربى.

ولعله من الضرورى أن نلحق الاتجاه العبثى بالاتجاه الوجودى، لا نتيجة للعلاقة الفكرية بين العبث وفكر «كامو» فى أسطورة سيزيف، أو بين رأى العبثيين فى اللغة وموقف فلسفة الظاهرات منها، من حيث إن التأثير الفكرى للاتجاه الوجودى وتفرعاته بعامة كان مقصورا على رواية جيل الستينيات، بل لأن المعالجة الفنية لكتاب العبث الروائيين، وأولهم كامو نفسه فى «الغريب»، كان لها تأثيرها الواضح على أساليب التعبير الرئيسية فى رواية جيل الستينيات

الاتجاه النفسى :

وعلى عكس الاتجاه الوجودى، ومثل الاتجاه الماركسى، جاء التأثير الأول للاتجاه النفسى من الكتابات النظرية (منذ الكتاب الشهير للدكتور مصطفى سويف، «الأسس النفسية للإبداع الفنى») والكتابات النقدية.

ولكن الاتجاه النفسى لم يستطع من ناحية أن يترك أثره القوى على رواية جيل الستينيات إلا من خلال قراءة أعمال إبداعية كثيرة (روائية / قصصية، أو درامية). ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير «منفرد» على الإبداع الأدبى للجيل ؛ لأن القضايا التى ألحت على أذهان مبدعيه لم تكن قضايا نماذج فردية أو فريدة، بل كانت قضايا جماعية «بمعنى كلى وشامل»، تشتد وطأة معاناتها على أفراد بأعيانهم.

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسى على أدب جيل الستينيات، ما لم ندرك العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبى بعامة، والروائى بوجه خاص، لهذا الجيل، وبين عملية إعادة اكتشاف جذور الثقافة القومية، واستقلال هذه الثقافة، ومسيرة تطورها – التاريخية – المتميزة. ومن هذه الزاوية يصبح من الضرورى أن يوجد تحليل مضمونى content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجيل، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروحى» لأمته (أبنية عقائدها، وطرائق اعتقادها، وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومى، وتداخل تاريخها الاجتماعى والسياسى مع نسيج تراثها وقيمتها الأخلاقية)، حتى نكتشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصى (والروائى بشكل خاص ـ مرة أخرى) لهذا الجسل فى ذلك التاريخ «الروحى» لأمته، وحتى نكتشف أيضا الدوافع الاجتماعية / الثقافية، والفنية لذلك الاستغراق.

وبصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يونج، أو من كلود ليفى شتراوس – أو منهما معا – على إنتاج جيل الستينيات الروائى، فمن الراجح أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعى هذا الجيل الروائيين – وغيرهم – من تلك المفاهيم، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة. كانت العودة إلى «الجذور» ضرورة نفسية وعقلية بعد الاستقلال الوطنى وما واجهه هذا الاستقلال من محن ؛ وكان اكتشاف الشعر العربى الحديث (ونقده) لمنابع الإلهام الأسطورية والتاريخية، واستخدامها لتوسيع أفق الرؤية الشعرية وتعميقها مؤثرا مهما ؛ وكانت الترجمات الكثيرة الغزيرة من الآداب الأجنبية، الروائية والدرامية، قد كشفت ارتباط كل أدب عظيم بثقافة أمته وبتاريخها الروحى ومسيرته المتميزة ؛ وكان لهذا الكشف تأثيره المهم. ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجيل لتراث «آبائه» المباشرين المعروف والمجهول من «أيام» طه حسين، إلى «يوميات نائب فى الأرياف» للحكيم، إلى «قنديل أم هاشم» و«دماء وطين» ليحيى حقى، إلى «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى، إلى «الجبل» و«الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم، إلى «حيطان عالية» لإدوار الخراط، إلى التحول العميق المغزى فى إنتاج نجيب محفوظ ـ الذى مهد له بـ «الثلاثية» ـ منذ «أولاد حارتنا».

وفى «خيط» آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء، كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب فى العصور الوسطى ـ من الواقدى إلى الجبرتى، مرورا بالمسعودى والمقريزى وابن إياس ـ فى طبعات شعبية، ونشر صياغات جديدة للسير الشعبية العربية والمصرية وقيام كثير من الدراسات. حولها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جيلى الأربعينيات والخمسينيات، فى «حملة» تلقائية جاءت جزءا من عملية العودة إلى الجذور) ـ كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر فى صياغة رؤية جيل الستينيات لـ «واقعه» ولأعماق هذا الواقع «الواقعية».

ويستطيع التحليل المضمونى لأعمال عبد الحكيم قاسم، ومحمد يوسف القعيد، وعبد الفتاح الجمل، ويحيى الطاهر عبد الله، وحسن محسب، وعبد الوهاب الأسوانى، (وغيرهم) التى كان مسرحها «الريف»، أن يكتشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالعثور على العلاقة بين باطن هذا العالم / الواقع وظاهره، وقوانين هذه العلاقة الفريدة وديناميتها.

كذلك يستطيع التحليل المضمونى أن يكتشف فى أعمال جمال الغيطانى وخيرى شلبى وصنع الله إبراهيم وغيرهم، انشغالها بإدراك العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته ؛ بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين أفراده، فى قمة هذه المؤسسات أو فى أسفلها أو خارجها.

ولم تكن هذه «الانشغالات» ممكنة، ولا كان الإنجاز القومى فيها متاحا، دون المقدمات الإبداعية، والنقدية، والنظرية، والتاريخية، التى سبقت الإشارة إليها.

الأساس الذاتى، والتفاعل :

لانستطيع أن نتخيل ظهور جيل بكامله من الكتاب المبدعين، المتميزين، باعتباره مجرد «نتاج» آلى وحتمى لمجموعة من الظروف «الموضوعية». وبصرف النظر عن «المصائر» الشخصية لكل واحد من كتاب هذا الجيل الروائيين (و القصصين بشكل عام) فلابد من النظر إلى العوامل الخاصة التى انتجتهم : دوافعهم الذاتية، وتراث كل منهم الثقافى الشخصى.

لقد بدأوا مثلما يبدأ «الجميع»، أى كأفراد أوجتمعات «صداقية

جنينية » وسط جمهور القراء . ثم كان على كل منهم أن يختار مايقرأه ، وحده أو مع الآخرين . ومايتتلمذعليه ومن يتبعه . ثم كان على كل منهم أن يشرع فى الكتابة . وبتجربة الكتابة يتميز كل منهم . ويكون فى الوقت نفسه جزءا من ظاهرة «الجيل» ومن الظاهرة / الحركة الثقافية / الاجتماعية العامة . وبتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته «الجنينية» التى يتشكل وعيه فيها ومن خلالها ، مع ظاهرة «الجيل» الخاصة ومع العالم الواقع ، وباكتشافه النوع الأدبى الذى سيكون وسيلته الأساسية فى تطوير ذلك التفاعل ، وباكتشافه لغته التى سيعرب بها عن نوع تفاعله ومستواه ؛ بكل ذلك «يتحول» من فرد فى «جمهور» القراء ، إلى منتج لما يقرأه الآخرون ، ولكنه لايكف عن التحصيل من إنتاج العالم / الواقع الذى يحيط به .

ليست هذه محاولة لرسم صورة تجريدية وجدلية لظاهرة جيل الستينيات ، برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية ، ولكنها محاولة لتلخيص تلك العلاقة الملحمية التى حتمت ظهورهم ، وحتمت عليهم — وحتمت لهم — أن يكتبوا الرواية .

لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات — ولا أقول معارك — فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع ، صنعت أطرافها الأساسية المناخ الثقافى الأكثر تأثيرا فى وجدان الجيل الأدبى الذى بدأت أعماله فى النضوج والظهور المؤثر منذ منتصف الستينيات تقريبا . وفى هذه المناقشات ، لم يتمتع أى من أطرافها — حسبما أثبتته تطورات التاريخ اللاحقة — بالقدرة «المطلقة» على التعبير الدقيق لا عن معطيات الواقع ، ولا عن احتمالات المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث فى هوية مصر القومية والحضارية : إسلامية هى ، أم عربية ، أفريقية أم متوسطية ، أوكان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية ، للاشتراكية ، أم للديمقراطية ، أم للوحدة القومية (العربية) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من «قيوده» ، أو ضرورة التسليم بحق الشعراء فى ابداع موسيقاهم مثلما يبدعون رؤاهم وابنيتهم ، أو كان الموضوع هو قداسة «أشكال» التراث — كشكل القصيدة العمودية ، أو اعتبارها ميراثا «دنيويا» قابلا للاستهلاك والتجمد ، ويحتمل التخلى والاستبدال — سواء كان هذا الموضوع أو ذاك هو موضوع «المناقشة» أو المعركة الدائرة .

فقد كانت حداثة العمر ، وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك «الزمنية» أو «القبائلية» ، وعدم الإحساس — من ثم — بضرورة الالتزام بنتائجها أو بأحد أطرافها ، هى العوامل والأحاسيس العامة التى حكمت رد فعل مثقفى ذلك الجيل — ومبدعيه بوجه خاص — إزاء المعارك ، وأطرافها ونتائجها . وربما كان أثمن ما حصلوا عليه منها هو إحساسهم بأنهم أول من «شاهد» عملية وضوح التيارات المتناقضة التى أعربت عن نفسها باكتمال وبيان وذيوع لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا فى مناقشات جيل العشرينيات ، التى شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمازنى والرافعى وهيكل والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتى أعاد جيل الستينيات بوجه خاص اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعربت عنه اتجاهاتها . يضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل الستينيات أنهم حصلوا بقوة الواقع الزمنى (أعمارهم) . والاجتماعى الموضوعى (الأوضاع الفكرية للتيارات المتصارعة) ، على حريتهم فى الاختيار . فجأة أصبحوا كالناخبين الأحرار ؛ يقترعون لصالح ما يرونه صالحا . وقد اعتقدوا فى البداية — وما يزال بعضهم يعتقد — أنهم لا يصح لهم أن يقترعوا إلا لأنفسهم ، ولكن اختيارهم فى النهاية يقع فى اتجاه التطور الصحيح من ناحية ، وبعيد دورة التاريخ من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يفرضها منطق الحياة ذاتها لكى تتجاوز الأشياء نفسها ، وتطرد الحياة .

لقد تجمعوا فى البداية — منذ النصف الأول للستينيات — حول صيحة قالت : «نحن جيل بلا أساتذة» . وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا ، وتتوهم أنها تعبر عن «واقع الحال» . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم — حتى وهم فى ذروة حالة الحماسة التى صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء — أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأساتذة بمثل ما تمتعوا هم به كثرة وتنوعا . وقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حريتهم فى الاختيار ، مادام صدق التيارات كلها أوكذبها مع الواقع قد تساوى ، ومادامت القيمة النهائية لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قامات كل الأساتذة ؛ فلم يكن لأحدهم فضل على الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جوته أو كولريدج أو وورد زوروث ، أو سانت بيَف . ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من غنيمى هلال ، أو أن يفاضل بين عبد القادر القط وشكرى عياد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى حق ، أو يلغى تأثير إبراهيم المازنى بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن ينفى تأثير مجلة «المجلة» فى مدة يحيى حق بسبب ملحق «المساء» الأدبى فى مدة عبد الفتاح الجمل ، أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فتحى غانم ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط — كتابة وترجمة وشفاها — لحساب تفاعل يوسف الشارونى ، أو يفاضل بين تأثير الجمعية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة «الكاتب» فى الستينيات أو مجلة «الطليعة» . ؟؟؟ . فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التى صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وصدقا ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لكى يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايته .

• هوامش

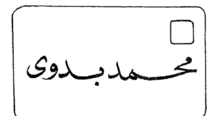
(١) أعرف — على سبيل المثال ، أن كلا من عبد الحكيم قاسم ، وصنع الله إبراهيم — على الأقل — شرع فى كتابه روايته الأولى قرب نهاية عام ١٩٦٢ ، ولم يبدأ أيهما روايته بوصفها قصة قصيرة «تمددت» بين يديه كما يظن بعض النقاد .





مغامرة الشكل

عند روائيي الستينيات
مدخل إلى الاجتماعية الشكل الروائي


محمد بدوى

(... وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة ، سوسيولوجية المضمون ، لم يفكروا لحظة واحدة فى رسم ــ ولو أولى ــ لسوسيولوجية الشكل) .

عبد الله العروى ــ الإيديولوجية العربية ص ٢٦٨ / ٢٦٩

١ ــ ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مغامرة الشكل فى بعض النماذج الروائية المعاصرة مرتبطة بسياقها الاجتماعى التاريخى ودلالتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج لمجموعة من الروائين الذين يسمون « أدباء الستينيات » ، محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة وقادرة على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعنى اختيار هذه الروايات لهذه المجموعة من المبدعين أننى غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التى تصدت للبحث عن شكل غير تقليدى ، وسعت إلى الانفلات من أسر « الثابت والسائد » .

وعلى الرغم من أن مصطلح « الجيل » يقابل باعتراضات كثيرة من قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كلية اجتماعية تاريخية محددة ، فإن مصطلح « أدباء الستينيات » قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وذيوعاً واسعاً ، لدى الكتاب والقراء جميعا . وفى حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية البسيطة : « أدباء الستينيات » ، تمتلك قوة المصطلح وتحدده ووضوح دلالته ، لكنها محض « اسم » قدر له أن يذيع ويقوى ؛ اسم نشأ فى إهاب الصحافة وانتشر بانتشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصاصين والشعراء والروائيين وربما بعض النقاد الذين ظهروا فى الستينيات ، محاولين شق تيار ثقافى متميز فى الثقافة المصرية . وهو تيار يمكن وسمه بالخروج على المفهوم السائد عن الحرية فى تلك الفترة .

لقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم فى علاقة معقدة مع السلطة ؛ فهم من ناحية أبناؤها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها الفكرية ومناحى التوجه والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن يعنى ــ كما فهم موقفهم أحياناً ــ إلغاء منجزات السلطة ، بل كان

خروجهم نفياً للقوى التى تجهد لنفيهم ، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لفعالية المثقف / منتج الثقافة ، لا يجاوز الشرح والتبرير وصياغة نشرات الإعلام . وفى هذا الفهم يكمن إلغاء دور المثقف وفاعلية كلمته على النحو الذى يفهمه هؤلاء الشعراء والكتاب . وكان طبيعياً أن تصبح علاقة هؤلاء المثقفين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شذراً . وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صنع أشكال أخرى مغايرة لمؤسسات الدولة ، كان أبرزها مجلة **وجماعة جاليرى ٦٨** . وهذا يعنى أن الطرح الفكرى والممارسة الإبداعية المختلفين وأحيانا المتناقضين مع السائد قد تواقتا مع محاولات ضرب «وهم المؤسسية» على نحو أضفى على التسمية التى أطلقت عليهم صبغة محددة ، تشير إلى نسق فكرى وصيرورة اجتماعية متقاربة ، أى تمنح مصطلح «الجيل» بعض التماسك ، وتنأى به عن مجرد الدلالة البيولوجية . وهذا سبب اقتصار هذا المقال على بعض أعمالهم ؛ إذ التقارب الفكرى والاجتماعى يدنو بنا من تقارب فنى ، ييسر للناقد عمله ، ويقيه خطر الانزلاق فى كثير من المهاوى . أما الروايات فهى :

١ ــ **أيام الإنسان السبعة** ، **لعبد الحكيم قاسم** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

٢ ــ **نجمة أغسطس** ، **لصنع الله إبراهيم** ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية .

٣ ــ **الحقائق القديمة قابلة لإثارة الدهشة** ، الكتاب الثانى من «**أنا وهى وزهور العالم**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٤ ــ **الزينى بركات** ، **لجمال الغيطانى** ، مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٧٥ . الطبعة الثانية .

٢ ــ ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة : «الشكل / السياق الاجتماعى التاريخى» ، وهى علاقة معقدة متداخلة ، تتوارى تحت تلال من إغراء الدراسة الاجتماعية السهلة التى تعمد إلى المضمون فتشير إليه ، نافضة يدها من إشكالية الشكل تماماً ، متجاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبى ، ينبغى النظر إليه فى علاقته بغيره . لا يزعم هذا المقال إلا أنه يطرح الأمر للدراسة دون سعى لفض الإشكالية ؛ ففى أحيان كثيرة يصبح هم الكاتب أن يمتلك حيثيات مشروعية السؤال وصحة طرحه ؛ وفى هذين الأمرين يكمن جزء ضخم من تجاوز الإشكالية ، يمهد ــ من ثم ــ لحلها . ولست أزعم أكثر من أننى أحاول هنا ، الدخول إلى هذه الإشكالية ، متصوراً أن الدخول إليها يقتضى تأكيد بضعة أمور .

لنقل ــ دون خوض فى التفاصيل ــ إن النظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية يعنى مجموعة من النتائج المهمة الجديرة بالتحديد والتوضيح . فهو يعنى ــ **أولاً** ــ عدم شرعية شطر العمل الأدبى إلى نصفين ، أو تحويله إلى شكل ومضمون ، أو مضمون وشكل ، سواء كان هذا الشطر واضحاً جلياً أو مستتراً خلف تسميات مراوغة تحاول التمويه علينا مثل «الرؤية والأداة» أو «الموقف والتشكيل» أو بلغة الأسلاف «اللفظ والمعنى» . فمثل هذه التسميات تشير إلى فصل حادّ هو فى النظر الأخير إرث فلسفى يرى العالم من خلال ثنائية دفينة . وهو ــ **ثانياً** ــ يعنى عدم شرعية الدرس المضمونى التقليدى الذى يقتصر على الوقوف طويلاً إزاء المضمون ، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما ينبغى أن يقوله ، بعيداً عن الوجود الجمالى للنص ، وكأننا أمام مجرد شكل معرفى غير متمايز عن أى ضرب من ضروب المعرفة البشرية . وهو ــ **ثالثا** ــ يعنى عدم شرعية الدرس الشكلى للنص ، أعنى التعامل مع النص بوصفه فعلاً لازماً أو بنية مغلقة على نفسها ، فائدتها فى جمالها ؛ ذلك أن القول بأولية الشكل وقبليته يمزق كلية الخبرة الإنسانية ، ويحولها إلى ركام غير متجانس من الخبرات المجزأة ، ويستلب من العمل الأدبى فعاليته الأساسية بوصفه خلقاً إنسانياً . والقول فى كلا الحالين ــ أولوية الشكل وأولوية المضمون ــ هو خروج عن إطار النص ؛ أولهما خضوع للإيديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة ، وثانيهما هروب منها للسقوط فى أسرها .

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءا من «بنية العمل الأدبى» ، أو أحد عناصرها المتراكبة المتفاعلة ، لاتعنى فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجى ، بل تعنى أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بغيره ، دون أن يقع فيما يسمى بمغالطة (التجريد الباطل)[1] Fallacy of Vicious Abstraction أى تجريد عنصر واحد من موضوع كلى عينى ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له ــ عندما يعزل على هذا النحو ــ نفس الخصائص التى كانت له عندما كان جزءا من الموضوع) ؛ وبمعنى آخر : إن اضطرار الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لايعنى الوقوع فى إسار شطر النص إلى قسمين يفصل بينهما ــ فيما يقال ــ سور الصين العظيم ، لكن الأحرى أن نقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذى يدرس «القلب» فى ضوء آلية Mechanism الجسم البشرى الحى . ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعى التاريخى إلى النص أو العكس ؛ وفى كلتا الحالتين لايعنى وقوفنا إزاء المستوى البنائى أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة . قد يقال إننا نخون طبيعة الأدب ونفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة ، ولكن الأمر مختلف فى اعتقادى ، ففضلاً عن فساد القضية التى تبغى وضع الظاهرة الجمالية فى تضاد مع الظاهرة الاجتماعية ، فإننا أيضا ــ على مستوى التناول الموضعى التطبيقى ــ لا يمكن أن نتحرك داخل بنية مغلقة متجاوزة للشرائط التى نمت فى وسطها . ولا يعنى هذا أننا نهدر الاستقلال النسبى للظاهرة الجمالية ، ولكن يعنى فحسب النظر الكلى الذى يفرض نفسه حتى لدى دعاة الحياد الفلسفى من معتنقى الوضعية النقدية[2] .

وفى حقيقة الأمر ، فإن ما نحاوله هنا لا ينتمى إلى النقد الخالص تماماً ؛ إذ الناقد يحتفل بالنص ، وفى حالة الناقد الواقعى الجديد ، يكون الاحتفال بالنص استهدافا لاستخلاص دلالته وعلاقتها بالعصر والواقع . وفى حالتنا هذه قد تبدو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعى ، سواء كان بنيويا توليدياً ، أو من أنصار مايسمى «بعلم جماليات النص الأدبى» . والحق أن هذه المحاولة تعبر تخوم النقد الأدبى إلى علم اجتماع الأدب والرواية بخاصة ، وبالتحديد إلى منطقة خطرة

مراوغة هي علم اجتماع الشكل Sociology of form ، **وهو علم يحاول درس علاقة الأشكال / المجتمعات . في الوقت الذي يعي فيه استقلال الظاهرة الجمالية النسبي .**

لقد ألح النقاد الواقعيون كثيراً على درس ما يقوله النص أو ما يراه المبدع ، وهو إلحاح شرعي وصحي ومفيد . إلا أنه كان دوما إلحاحا مبتورا بسبب ما يصحبه من تعال على الاهتمام بالشكل ، وكأن درس الشكل يصم عمل الناقد بالشكلية ، ويدمغه بالتراجع عن رؤيته الفلسفية . وقد مر المنهج الاجتماعي بخطوات كثيرة وصلت به إلى ذروة النجاح في اعتراف زعماء المدرسة النقدية المناوئة «بالأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية»[٣] Literature as an Institution

وفي هذا الصدد لست أرى مدعاة لتقديم تأريخ للدرس السيوسيولوجي للأدب وبخاصة في مجال الرواية ، إذ يقتضي هذا مجالاً آخر وموضعا آخر . ولكني أشير إلى أن دارس علم اجتماع الأدب يعمل الآن على أساس من مهاد علمي ، بدأه **لوكاش** ، وسار فيه **رينيه جيرار** ، **وجولدمان** ، **وبيير ماشيري** . وإذا لم تسمح ظروف هذا المقال بتتبع هذه الجهود ، فإن نتائجها متضمنة في السياق بشكل أو آخر[٤] .

٣ ـ ١

لكن ما الذي يدعو المبدع ، شاعراً أو روائياً أو قصاصاً ، أو كاتب نص مسرحي ، إلى البحث عن صيغ جمالية أخرى جديدة ، تباين العادي والمألوف ؟ أهو محض هاجس إبداعي صرف ، يدفعه إلى الكد والعنت وركوب الصعاب من أجل أن يجدد في فنه أو يثوّر أدواته وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تميزه عن الآخرين ؟ لا شك أن الفنان الذي يرى في فنه فعالية خاصة ، قادرة على التأثير في واقعه وواقع الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أداته الخاصة ، سواء استعارها من أسلافه أو معاصريه ثم صبغها بصبغته ، أو خلقها خلقا ، بوصفه فناناً مدركا لخصوصية الظاهرة الفنية وتجادلها مع تراثها القومي والإنساني . ومن ثم فإنه يسعى إلى إعلان صوته الخاص المتفرد ، الذي لا يختلط بأصوات الآخرين . ولكن الوقوف عند هذا السبب وحده ، ليس كافياً لتفسير التجديد والتغير في الفن ؛ فليس مستساغاً قبول تفسير ظاهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً يتكيء على رغبة الفنان الفرد ، وولعه بالإبهار ، أو شوقه إلى إبراز تفرده . ونحن نجد التجديد في الفن يتم غالباً بشكل غير فردي ؛ بمعنى أن التغيير لا يكون هم فرد متفرد متميز ، بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو خفي ، في نحت أدواتهم الجديدة المعبرة ، استهدافاً للإجابة عن معضلات ، محددة تواجهها مجموعة اجتماعية محددة .

إن الفنان إذ يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بدأً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً جمالياً جديداً ، حتى لا يكون فنه مجرد انعكاس لما يدور في هذا الواقع ، بل إبداعا جديداً يومئ ويشهد لكنه ـ في ذات الوقت ـ يفجر ويشارك في فعل التغيير . ونستطيع القول إن حدوث صدع في البنية الاجتماعية لابد أن يمتد أثره فيتجلى في البنى الثقافية المتداخلة معها ؛ أي إن التغيرات في التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية لابد أن تظهر آثارها في وعي المجموعات الاجتماعية بنفسها ، وبعلاقاتها بالمجموعات الأخرى ، وبموقعها من المجتمع والتاريخ . وفي التراث العربي يستطيع المرء ـ دون عناء ـ أن يتلمس هذه الظاهرة مجسدة فيمن يسمون «بالمحدثين» ؛ وهم مجموعة من الشعراء ، تنادوا بالتجديد ونبذ الثابت القاصر عن طريق صوغ همومهم ورؤاهم ؛ ومن هنا أطلق عليهم هذا الإسم الذي لا يخلو من دلالة . لقد طرق هؤلاء الشعراء دروبا جديدة لم يطرقها السابقون ، وكان تجديدهم إدراكاً جديداً لواقع جديد ، يطرح أسئلة جديدة عن متغيرات وعلاقات وهموم جديدة ، مزقت نسيج الإجابات المكررة المستهلكة المعادة ، وقذفت بالمبدع في أتون التجريب التقني فقادته إلى طرح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن،وهي أسئلة لم يكن من الممكن أن تمتلك قوامها الخاص وفاعليتها إلا إذا تجسدت في شكل جديد ينفي القديم ويتجاوزه[٥] .

٤ ـ ١

يبدأ وعي الفنان بواقعه في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها وعيه بدوره في هذا الواقع . إن الفنان بما هو مثقف عضوي منتج للثقافة هو ذروة وعي المجتمع بنفسه ، ولن نفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العضوي الفرد وموقعه من المجموعات الاجتماعية والشرائح والفئات المختلفة . وعلينا ـ باديء ذي بدء ـ أن نتجاوز ذلك المفهوم البدائي الذي يربط عمل المثقف بممارسته لعمل ذهني ، بمعنى أن التفريق بين المثقف وغيره من أعضاء المجموعات الاجتماعية ينبغي أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ؛ فكل عمل ذهني يحتوي على قدر من الجهد العضلي ، وفي المقابل فإن كل عمل عضلي لا يخلو من إعمال الذهن واللجوء إلى خبراته وتراكماتها ، وقدرته على الخلق والابتكار . ولذلك نعتمد مفهوم **جرامشي** عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقف المثقف من البنيتين الطبقية والإنتاجية . **فكل مثقف يرتبط بفئة اجتماعية ناهضة هو مثقف عضوي ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بائدة أو مضمحلة أو في طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدي** . ودون الدخول في إشكاليات مفهوم **جرامشي**[٦] وما أثير حوله نقول : **إن المثقف العضوي العربي هو الذي يرتبط بطموح الواقع العربي ومطامح فئاته ومجموعاته الاجتماعية في الاستقلال والعدل والحرية . وإذا كان المثقف العضوي هو المسئول عن سيادة رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن درء الخطر في هيمنة الرؤى المناقضة ، فإن الفنان يقدم وعي الطبقة بكيفيات واعية تضعه في مرتبة الفيلسوف والممارس السياسي . ويزيد من أهمية دور الفنان في البلاد المتخلفة ما يعانيه واقعها من تصادم مروع مع العصر وقيمه .**

٥ ـ ١

إن تاريخ المثقف العضوي العربي هو تاريخ محاولته الطويلة الموزعة بين الإخفاق والنجاح في فهم واقعه ، وفي ابتكار أدوات هذا الفهم . لقد وعى هذا المثقف دوره في صيرورة واقعه ، ودوره في دفع عجلة تقدم هذا الواقع ، الذي يجمع الكثيرون على أن أهم سماته ، هي سمة التخلف التي يرجعها بعضهم إلى مجموعة متشابكة من الأسباب ؛ فثمة أبعاد تاريخية لهذا التخلف ، وهي أبعاد كامنة في العمق من بنى المجتمع العربي ، وترتبط بنظرة العربي إلى الزمن ، وتعامله مع القوانين التي تحكم صيرورة التطور التاريخي[٧] ؛ وثمة أسباب خاصة بالتبعية الاستعمارية

التى تخلق (تطوراً عكسيا ، وتقهقرا قطاعياً ، أى إن المجتمع التابع يتقدم أو يتغير فى بعض قطاعاته ، فى حين إن قطاعات أخرى ، لا تبقى على حالها كما يتبادر إلى الذهن ، بل ترجع عضوياً وضرورياً إلى مراحل تخطتها فى الماضى)[٨] .

إن التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومئ إلى سيادة نمط إنتاجى محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية فى أوربا ؛ فقد كان التطور التاريخى هناك تطوراً نقياً فى مجمله ، أما التطور الذى حدث فى بلاد العالم العربى فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل خصب وصحى يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم .

على أن هذه الوضعية تخلق فيما تخلق شعوراً بقصور الأدوات التقليدية فى مجالات الوعى كافة . وهذا أمر طبيعى ؛ إذ إن اختلاف نشأة الفئات والمجموعات الاجتماعية وصيرورتها ، فى البلدان التى رزحت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، عن البلدان الاستعمارية ذاتها ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعرفية مخالفة للصيغ التى احتوت المجتمعات الأخرى المغايرة .

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من الهزائم التى كان أبرزها نكبة فلسطين ثم نكسة يونيو ، بالإضافة إلى سيادة الخرافة ومعاداة العلم وانتهاك إنسانية الإنسان وظهور ما يسمى بظاهرة الازدهار الكاذب فى مجال التقدم الاقتصادى ، وكلها محض ظواهر دالة على بنى مجتمعية تجذرت فيها أنماط خاصة وعلاقات خاصة لم تفترع بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربى والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع ، وتضعه فى إطار الوعى به وبكيفيات أنظمته وعلاقاته .

لنقل إن الوضعية المتخلفة فى بلدان العالم العربى ، تتسم بسمات محددة ، تشير جميعها فى النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقاته المعقدة بالتراث وبحركة التقدم البشرى . ولذلك يعمل الفنان على تثوير أدواته كدحاً خلف اقتناص تعقد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يعى ـ أولا ـ تخلف هذا الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع التبعية للاستعمار وتحجر أبنية الوعى وجمودها ، و ـ ثانيا ـ خصوصية هذا الواقع بالمعنى الذى ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، ـ وثالثا ـ بإمكان تفجير أقصى الجوانب إشراقا فى خبرة الجماعة التاريخية وثقافتها .

٦ ـ ١

تحدد إجابة الفنان العربى عن السؤال المحورى فى واقعه ، منابعه التى استقى منها تثويره لفنه ، والكيفيات التى تم بها هذا التثوير . ومن يتتبع منابع التجديد يجدها لا تتجاوز اثنين : **أولا** ؛ التراث الذى يتسع ليشمل التاريخ وطرائق تدوينه وأنساق القول التاريخى وكيفيات القول الأدبى ، سواء ما عرف منه بالرسمى أو الخاص ، أو ما يموج به الواقع من أمثولات وخرافات وأقاصيص وشعر عامى ، ثم أنماط القول الأسطورى . وقد يتسع الفهم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقايا أشكال الاعتقاد ، وأنماط القيم التى عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط فى الماضى إلى الحاضر . وليس ثمة تناقض بين التجديد والاستعارة من التراث . فالتجديد فى هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانات التقدم الكامن فى التراث ، مع خلق ما كان غائباً أو جنينيا أو مغيباً فى السياق التراثى . وأحسب أن وضع التراث برمته فى تناقض مع هاجس النزوع إلى التقدم ينطوى على عجز فادح عن رؤية التراث فى تكثره وتعدده . **ثانيا** ؛ استلهام منجزات الفن الأدبى فى بقاع العالم المختلفة . وهنا لا يتبنى الفنان العربى قيماً غريبة عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور غاربة حين يستلهم تراثه ، بل «يوظف» هذه الإنجازات بحيث تضحى مستوى بنائياً فى بنية أدبية خارجة عن بنى اجتماعية أخرى مغايرة لبنى المجتمع الغربى ـ ومؤثرة فيها . وفى هذا المجال ينبغى الإشارة إلى عدم وجود مفارقة بين البحث عن نمو خاص للكاتب العربى والقول باستفادته من إنجازات الفن الإنسانى ؛ لأن الهوية القومية لاتتصادم مع حقيقة كوننا جزءاً من الحضارة البشرية ، ولا تتناقض مع طموحنا لإسماع صوتنا للآخرين ، وبخاصة بعد أن تجاوز المثقف العربى مرحلة الانبهار بأوربا والشعور بالدونية الفكرية إزاءها إلى مرحلة الفهم الموضوعى لطبيعة الحضارة الإنسانية ، والتعامل مع أوربا وفقاً لقانون غير بسيط ينطوى على مفارقة جلية يتحدد فى أن أوربا مالكة مفاتيح الحضارة الحديثة وهى فى ذات الوقت ناهبة الدول المتخلفة والمسئولة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم مغامرات الفنان العربى التشكيلية فى إطار أكثر كلية . حقا إننا لا نزعم أن كل القطاعات تتقدم فى خطوط متوازية ؛ إذ إن وضع التبعية يخلق تفاوتاً فى مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ؛ لكننا ينبغى ألا نغض النظر عن ذلك التواقت الجلى الذى حدث فى أشكال معرفية كثيرة ، فقد تواقت مع الشعور بتعقد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المغامرات التشكيلية فى الأدب ، الاهتمام بتفحص الأنا القومية ، وبروز دراسات متخصصة فى فلسفة التاريخ وسيوسيولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع . وليس مصادفة أن تتزامن دراسات **عبد الله العروى والطيب تيزينى وأدونيس** فى درس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربى مع دراسات **سمير أمين** فى اقتصاد التخلف ، وبحث **أدونيس ومحمود درويش وسعدى يوسف عن حساسية شعرية جديدة فى الشعر ومحاولات إميل حبيبى وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تامر** فى القصة والرواية ، ومحاولات **يوسف إدريس وسعد الله ونوس** فى خلق صيغ مسرحية جديدة . وهذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كيفيات تشكيل قصصية لدى كتاب «الستينيات» فى مصر لم ينبع فحسب من هذا الهم القومى أو هم البحث عن هوية قومية لا ترفض العالمية ، بل كان وعيا بما ينوء به الواقع من تداخلات وتعارضات ذات طبيعة جدلية ، وبخاصة تلك الفترة الخصبة الثرية ، فترة يوليو ناصر ، **والفارق بين رؤية كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين لهذه «اللحظة التاريخية» يكمن فى أن يوليو / ناصر كانت لنا واقعاً فى حين كانت لدى الآخرين حلما يومئ إلى أفق ، لم يفصح ـ للعيون المحدقة المحبة ـ إلا عن أجمل مافيه .**



وعلى هذا تندرج محاولات البحث عن أشكال جديدة فى مصر مع محاولات التجديد المتجاوبة معها فى بلدان العالم العربى فى إطار واحد ولكنها لاتفقد مذاقها الخاص . والفارق بين هذه وتلك هو كالفارق بين هموم **جمال حمدان** فى «**شخصية مصر**» وهموم **الطيب تيزينى** فى «**من التراث إلى الثورة**» .

١ ـ ٢

«**أيام الإنسان السبعة**» **لعبد الحكيم قاسم** ، هى أول مانتعرض له ؛ وهى رواية مهمة لعدد من الأسباب : منها توقيت صدورها المبكر فى بداية الستينيات ، ومعالجتها لموضوع جديد ، وما تحقق فيها من إنجاز فنى تمثل فى شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلفت ـ إبان صدورها ـ الأنظار إليها ، وإلى موهبة صاحبها التى كانت قد برزت فى أعمال قصصية قصيرة ، نشرت فى دوريات تلك الفترة ، وبخاصة الطليعية منها ، ولهذا ظفرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمى . فكتب عنها فصلاً طويلا فى أحد كتبه ، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أجهر صوتاً ، وأبعد صيتا من كاتبها .[(٩)] والرواية تقدم «تاريخ جماعة صوفية من قرية مصرية صغيرة منزوية فى أعماق الريف ، تتأهب للذهاب إلى مولد السيد البدوى الذى يقام كل عام فى مشهده بطنطا» . بيد أن مثل هذا القول يبدو تبسيطا مخلا ؛ فالرواية ـ حقا ـ **تقدم مجموعة من الدراويش ، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد ، لكنها لاتقف عند هذا الأمر فحسب ، بل تتجاوزه إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة ، فتقدم لنا «تاريخا» اجتماعيا حيا ، ضاجا بالحركة ، دون أن تفقد طبيعتها بوصفها رواية ، ودون أن تتنازل عن كونها موقفاً من الواقع وشاهداً عليه فى آن واحد** . فإلى جوار هذه الجماعة ، ثمة فرد متوتر ، يكاد يكون ملتاثاً ، أو هو ـ على حد تعبير **لوسيان جولدمان** ـ «بطل معضل Problematic hero» ، لا يمكن أن نعده فرداً من أفراد الجماعة المندمجين فيها ، المؤمنين بقيمها ، ولا يمكن كذلك أن نضعه خارجها ونعده جانحاً ، والأفضل أن نرصد علاقته المعقدة فى تأن ، بحيث نتمكن من فهم علاقة الانفصال / الاتصال بينه وبين هذه الجماعة .

بداءة ، نحن فى عالم تحتى من عوالم القاع فى الريف المصرى ؛ فليس ثمة شخصيات تقليدية ، كالعمدة وشيخ الخفراء وبعض القتلة الغلاظ . ثم نحن مع عمل لايحتفل بالحدث الضخم الذى يقسم الرواية إلى مرحلتين ويقف بينهما محدداً وفارقا ، وأخيرا نحن مع تاريخ من نوع خاص ؛ تاريخ جماعة هامشية ، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتفاعلة ومؤثرة فيها ، لكننا ـ برغم هذا التاريخ ـ نواجه عملا روائيا ، أو على التحديد الدقيق نحن فى خضم الفن الذى يحدث فينا تأثيراً خاصاً . ومن هنا تجئ أهمية السؤال عن المغامرة الروائية ، وعن جدتها وتفردها .

وهذا العالم التحتى ، موار بالحركة الدائبة ، والتفاعل الذى لا يتوقف لحظة . على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً ، فإنه ـ ككل عالم إنسانى ـ لا يكف عن الحركة والتفاعل . ومن ثم كان السكون محض تصور نسبى ، تكمن فائدته فى مجرد إبراز نقيضه وجلاء معناه . والعالم الذى تقدمه الرواية ـ إلى جوار ذلك كله ـ هامشى ؛

لا فى موضعه من بنية العلاقات الاجتماعية فحسب ، بل فى موضعه كذلك من اهتمام الكتاب . أو على الأرجح ، بعض الكتاب الذين يرونه أقل من أن يُهتم به . وذلك لهامشيته ولبساطته الخادعة المراوغة . ولذلك كان أحد هموم الروائى أن يرصد بدقة تكاد تجعل من عمله فى جانب من جوانبه وثيقة تسجيلية . ومن الجدير بالذكر أن أحد الباحثين فى علم الاجتماع . يعده عملاً فريدا عظيم الفائدة لدارس التراث الشعبى(١٠) .

ونستطيع القول إن المغامرة الشكلية فى هذه الرواية ، تكمن فى التوازى القائم بين نمو وعى البطل من ناحية ، وحركة الجماعة من ناحية أخرى . وعلى هذا يتوازى تطور البطل واضمحلال الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للحضرة إلى الخبيز إلى السفر إلى الوصول إلى طنطا حتى الليلة الكبيرة والعودة إلى القرية) مستوى أوليا أو إطاراً يقدم حركة نمو وعى البطل متوازية مع حركة «اضمحلال» الجماعة . وفى هذا الإطار سيواجهنا أمر فى غاية الأهمية ، بل إنه يمثل ــ فيما أرى ــ لب الجدة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية Point of view

يبدأ **الفصل الأول** بالولد عبد العزيز فى وقت صلاة المغرب التى يحبها دائماً لأنها تجىء فى وقت جميل ، الشمس فيه غاربة ، والأضواء لينة وربما حزينة ، والأب الحاج «كريم» يتأهب للصلاة فى خشوع ، فإذا قضاها جلس مسبحاً ينتظر الصحاب ، حيث مباهج المساء التى تنتظرهم بعد عناء وعمل مرهق طوال النهار . ونلاحظ أن زاوية الرؤية لاتكاد تتضح تماماً ؛ فليس ثمه راو تقليدى أو راو يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، إننا ــ على الأرجح ــ مع الاثنين معاً : الراوى الذى يرصد من موقع «عبد العزيز» الطفل ثم ــ المراهق فالشاب ــ والراوى الذى يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أيضا يرى من خلال عبد العزيز على الأقل فى طفولته . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شىء والمحايد فى نفس الوقت .

وعالم الطفل ضيق صغير ، كل مافيه طيب ومبهج . إنه عالم متمحور حول الأب المحبوب المهيب . حتى القسوة التى يتذكرها ، حيث يخضع أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن جماعتهم ، تبدو مبررة وهينة فى إطار الصورة العامة . والتركيز على ما يحبه عبد العزيز ــ خاصة فى الفصل الأول حيث نراه طفلاً ــ لايقود الروائى إلى إجهاض موضوعية العالم الروائى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية ؛ فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صورا ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق ببنية الجماعة . ويبرز الاقتباس التالى السمة الأساسية فى الجماعة ، أو هامشيتها وعزلتها وتناقضها مع المجموع الذى يحيا فى القرية : «وتكاد دائرة الظلال تهدأ مستقرة تحت الفانوس ، ومستطيل الضوء الأصفر خارج من باب الصالة ، وقاسم الشرفة إلى ضفتين معتمتين ، ثم منحدر إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يدبون عائدين من المسجد إثر صلاة العشاء متكسرين كأشباح واهنة ، وفى أفواههم بقايا تسابيح ، يمرون بشرفة الدوار ، يقرؤن السلام مخافتين ، ثم يمضون ، تبتلعهم عتمة الحارة ، ثمة فى الدور الكئيبة تنتظرهم الغرف المظلمة والنوم إلى الصباح أما أصحاب الحاج كريم فأمامهم مباهج المساء» . ويدعم الاقتباس التالى ما أذهب إليه من وجود عين أخرى تتباين قليلاً عن عين الطفل ؛ فثمة أشياء تتجاوز وعى طفل ، ولايمكن له بحال أن يستوعبها فى إطارها . فحين يقص الراوى عن شخصياته يتحدث عن «محمد العايق» هكذا : «تلتهب الجلسة بالضحك وراء حكاية عن زوجته اللصة «روايح» وعشيقته «الجازية» . ليس حراماً معاشرته للجازية ، فقد وهبت نفسها له . على خليل يشحب من مهاترات العايق ، **لكن الجازية وهبته على أى حال كنزاً من اللحم الأبيض والعيون المكحولة ، يوازى كنزاً وهبته له روايح من كل شىء يمكن أن يسرق وينقل . تدور الجازية وراءه فى الموالد . فى دهليز ضيق مظلم ، ضبطها الحاج كريم ، فزعق فيه ، فهب من فوقها مذعوراً يعدل عمامته ونظر إليه الحاجُ كريم وهو يتميز غيظا :**

ــ سايب الناس وداير تلعب يابن الكلب
وسوى العايق ثيابه ملهوجاً
ــ حاضر ياعم» .ص ١٥ .

لقد قص العايق القصة فى مجلس المساء فتقبلها عبد العزيز دون أن تثير فيه سوى الحب رغم الخطيئة . ولذا فعبد العزيز يحب (العايق الخطاء» تماماً كما يحب الحارة النحيلة التى تنوء بالواعظ البدين . إن هذه العين ليست عين الطفل تماماً . والأحرى أنها عين أخرى مغايرة . وهى تجيب عن التساؤل الذى طرح من قبل ، والذى كان منصباً على التغيرات التى تحدث فى (القرية ؟ !) وعما إذا كانت محصورة فى نمو وعى عبد العزيز أم كامنة فيها .

ومهما يكن الأمر فإن زاوية الرؤية ، على هذا النحو ، أتاحت للكاتب إمكانيات بنائية كثيرة ، جعلت بإمكانه أن يتنقل بين عدة حالات نفسية متباينة دون عناء . وهو قادر ــ بفضلها ــ على اختراق المستويات الزمانية والمكانية المتباعدة والحركة بين الحقيقتين : الموضوعية والذاتية فى آن واحد . كما تجلت هذه الإمكانيات فى تقديم لوحات حياتية طويلة تكاد تصل بالنسبة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل مايمور فيها من فرح وحزن،وتقدم ونكوص .

٢ ــ ٢

يبدأ الفصل الأول (الحضرة) بالطفل عبد العزيز ، الإبن الذكر الوحيد فيما يبدو للحاج كريم . والحاج كريم هو رأس جماعة الدراويش ، يقام الذكر فى دواره الذى ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب . وفيما يتأهب الرجل للصلاة ، يبدأ القاص فى نسج خيوط عالمه فى دقة وإحكام ، فيقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقضون اليوم فى كد وتعب ، يعصفون بالنساء والولدان والبهائم والأرض ، وبأنفسهم . إنه عمل شاق عنيف ، لكنهم فى المساء يجتمعون ، وينظرون إلى كد اليوم فى وداعة ويتسامرون ، ويتبادلون أحقاق المضغ والتبغ وتتفتح الحكايات ، وكأن لقاء المساء هو الملاذ الوحيد من قسوة النهار ورعونته ، أو هو العالم الذى صنعه الدراويش هربا من الحياة القاسية العاصفة فى الحقل والشمس والماء والعرق ، محاولين تحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص . ففى مقابل قسوة الحياة وسيادة المصلحة والقسوة على

الزوج والإبن والحيوان ، نجد وداعة الحياة ، وتراجع قانون المصلحة النفعى أمام زخم الحب الأخوى ، وانتصار الأمل فى مكان بعيد ناء يملكه الصابرون العابدون .

وهم يلوذون بالحضرة والطريق وحكايات الأبرار والصالحين ، لأنهم قوم مثقلون بالجراح ؛ فإلى جوار الحاج كريم سنجد أحمد بدوى الذى أحب يوما ، وزوجت صاحبته فى بلد بعيد ، وقبل أن تمضى أوصته أن يتزوج من «فاطمة» ، ففعل ، وأنجب منها ، ولكن ولداه ماتا بفعل الوباء ؛ ومحمد كامل ، الطويل الأسمر ، عريض المنكبين ، الذى غزا البياض رأسه دون أن يعقب نسلاً ؛ والعراقى الأطرش ، الذى لا يتكلم أو يسمع ؛ وعلى خليل ، صاحب البقالة الأكرش النحيل ؛ والعايق المتميز عن العاملين فى الحقل بيديه الناصعتين ، وعطره الفائح دوماً ، وعشيق «الجازية» وزوج اللصة «روايح» ووالد البنات اللاتى يعملن فى بيوت المدينة ؛ وسليم الشركسى النجار بقية أسرة أتلف أدمغتها جنون غريب .

وفى الحضرة ، يتراجع عالم الفقر والعيون الكليلة والأمانى المخيبة ، ويسود عالم أخر شاسع : صحارى ورمال وبحار وأنهار وأشجار وسحب وذرات وكتل فى صدر كل مخلوق . ومع الرحلة الغريبة فى أقطار الكون ، فى الأفلاك البعيدة وفى الأعماق السحيقة ، تضطرم القلوب بالأشواق ، وتلتهب بالتلاوة ، وتشق الزغاريد أجواز الفضاء . إنه فرح شعبى أو طقس احتفالى ، يدخل عبره المعوز المتعب إلى عوالم تضج بالفرح ، ومبذولة للجميع . وفى هذا الجو الطقسى ، يبتهج عبد العزيز الطفل ، ويحاول أن يندمج فيه بكل أعضائه ، لكنه حين يحاول قراءة كتب الأذكار يفشل (يتأمل هذه الكتابة ولا يفلح فى استكناه سرها . إنه يذهب إلى المدرسة وله كتبه ، صغيرة ، مرحة ، كبيرة الكلمات ، تحكى حكايات لطيفة عن أولاد نظيفى الثياب ، وبنات صغيرات ذوات ضفائر وشرائط ، لكن الكتابة الغريبة هى همه الكبير ، لاتبوح له إلا بالنذر اليسير من حرف أو كلمة لا تكوّن معنى ... كيف إذن تتحول هذه الصحائف الصفراء إلى سحر يحلق فى سماء الإخوان ؟ !) ص ٢١ وكأن المدرسة تقف عائقاً أمام ولوجه عالم أبيه وصحابه ، وتدفعه فى الوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل . وسوف تكون المدرسة / القراءة بعد ذلك عاملا أساسياً فى إقامة حاجز بينه وبين عالم الدراويش .

فى فصل «الخبيز» يكون عبد العزيز قد دخل منطقة التساؤل والاكتشاف واهتزاز الثابت . وهذا الفصل يبدأ بداية تقذف بنا فى لجة تساؤله . إنه يصحو من نومه على كابوس قاس ، فإذا بيد أبيه المشعرة على وجهه ، وبعدها يستيقظ الحاج كريم فيراه عبد العزيز عاريا تماما . هكذا يبدأ «العالم» يتعرى أمامه ، أشياء خبيئة تتبدى فى عريها كاشفة له عن الدفين المخبوء تحت طبقات كثيفة من التسليم ، فتتخلق لديه رغبة جديدة ؛ رغبة فى الوحدة والانزواء مع كتبه ووريقاته الصغيرة التى يبوح لها بما يضنيه . وتتجاور المشاعر الرومانسية المجنحة الرقيقة ــ الشعر وسميرة ــ مع مطالب جسده . إن شيئاً رهيباً قد استيقظ فيه فأضحى السؤال أداته ، والتأمل وسيلته . وفى يوم الخبيز يرقب أشياء جديدة . وها هو ذا يرقب «صباح» ويداها تعملان عملاً دائباً فى الرغيف على المطرحة ، وثدياها يرتجفان تحت جلبابها الخفيف . وحين تدخل الحاجة شوق ، تضمه إلى صدرها فيمتلئ برائحة صابون حمامها المعطر (ويتخلص من عناقها مرعوباً من شئ عارم يجرى فى عروقه) . لقد كانت الحاجة شوق من قبل أمه أو بمثابة الأم له ، بل كان يجد لديها من الحنان والحب ما لايجده عند أمه «الواقعية» ، ولكنها الآن تمثل الاكتمال الأنثوى الرائع ، على حين تمثل صباح البداية المزدهرة .

يجلس عبد العزيز كالقط حول حلقة (النسوة المهتاجات) وقد أخذتهن حمى الخبيز فتخففن من ملابسهن ، (ثم يرفع عينه ليرى ساعدى الحاجة وصدرها ونحرها وضحكتها والدقة الغائرة فى ذقنها ، لكن قميص صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ، ويبرز القطع قمة ثديها سمراء دقيقة الحلمة . صرف نظره سريعاً وقلبه يكاد يحترق) ص ٧٣ ، وهو مبهور الأنفاس ، يكاد يموت فى مكانه . تلتقى عيناه بعينى صباح . تسرع يدها لتضم دفتى القطع على ثديها ثم تسرع يدها إلى الرغيف تاركة اياه ، ويقفز الثدى خارجاً من القماش الواهن .

وظل عبد العزيز جالساً ، عيناه تعرفان موضع استقرارهما . يتحين فرصة دخولها إلى غرفة المعاش المعتمة لتحضر مزيداً من الدقيق . وحينما جاءت اللحظة ، قفزمتسللاًولبد لها فى الظلام ، وحين أتت كان متوتراً وعنيفاً ، ولكنه حين يمد يده لينزع عنها سروالها ، تقفز بقوة خارقة ، رامية به من فوقها ، مهددة بإعلان أمره .

وعلى حين يدخل عبد العزيز منطقة التساؤل ، تبدأ مرحلة نكوص الحاج كريم . فها هو ذا على النقيض من زوجته العملية الواقعية ، رجل تواق إلى السفر ، وإطفاء نار قلبه فى الموالد والأذكار . لقد مضت سنون طويلة والعالمان لا يلتقيان ، عالم الحاج كريم المحلق على أجنحة الكرامات والبركة والبذل للإخوان ، وعالم زوجته المحدود بالجرار والقدور ومخازن الحبوب . كانت قد أتت من المدينة ، بيضاء واعدة وسيمة ، جاهلة بشئون الحياة فى الريف . وكانت النسوة يعايرنها بجهلها ، لكن الأيام دارت ، وصارت مرجعهن فى كل شىء . تعلمت فى دأب وصبر ، وأضحت صورتها مقترنة لدى الجميع بحبها للعمل والتنقيب عن أى نقص لإكماله ؛ ولذلك كانت تصطدم دوما بالحاج كريم ، معترضة على إصراره على تبذير رزق الأولاد على مشردى طنطا . وفيما مضى كان الحاج يتصرف بثقة ويعصف بها ؛ أما الآن فهى تلق بأقوالها مهددة منذرة ، ولايملك الحاج كريم إلا أن يبتسم ويهز رأسه مطمئناً . إن لديه ثقة غير محدودة فى أن الكف التى تبذل لاتنضب أبداً ، والدار التى يأكل فيها الضيفان لاتخرب أبداً . عالمان منفصلان ، زوجان غريبان . يتساءل عبد العزيز ، وقد أدرك بدء نكوص أبيه ، كيف ــ إذن ــ يختلسان معاً ساعات فى هذه الدار المزدحمة بالعيال والبهائم ليتضاجعا ويكدسا الأطفال كل عام بلا انقطاع ؟ !

وفى مقابل الزوجة الحازمة العملية ، كان هناك امرأتان فى عالم الحاج كريم ، هما الحاجة شوق وابنته رشيدة ؛ الأولى تمثل لديه عزاءاً عن واقعية زوجته ، وحرصها على توجيه المال إلى الأمور التى تحقق ربحاً وتعود بفائدة (... حينما يعود الحاج كريم إلى الدار ، يحس عبد العزيز أنه مشتاق للكلام الودود ، ولكن امرأته تثير النكد ، وتتكلم بعصبية عن الخراب المحتوم ، ماأغرب ماتكلمه شوق ، وتضحك عيونها فى وجهه)

ص ٦٠ / ٦١ . أما رشيدة فهى ابنة الحاج من زوجته الأولى التى كانت أثيرة لديه ، لكنها ماتت فتزوج من أم عبد العزيز . ورشيدة أثيرة لدى أبيها ، فهى بضعة من أمها ؛ وتشتعل فيها الأشواق التى تلهب صدر الأب ، وهى دائماً معه فى كل مولد ، تقود النسوة اللائى يقمن بإعداد الطعام .

وإذا كانت الحاجة شوق ترافق الرجال إلى المولد هرباً من الوحدة التى فرضت عليها بعد موت زوجها فإن فى حياة رشيدة عدداً كبيراً من الإحباطات ؛ فهى مريضة بعينيها ، وهى قد حلمت أن تعيش فى المدينة يوما ، بيد أن حياتها قد تحددت فى القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها . لقد تزوجت من فلاح ضخم ماتت عنه زوجته الأولى ، مخلفة له عدداً من الأطفال المرضى الذين صاروا فى حاجة إلى رعاية امرأة ، وكانت هذه المرأة هى رشيدة .

٣ ـ ٢

كان لابد لعبد العزيز أن يلج منطقة الخطر ، أى أن يهتز العالم الذى كان ثابتاً مكيناً قوياً . ولذلك لم يعد ينام فى عمق ؛ فالكوابيس تهاجمه ؛ حجوم خرافية ، وأشكال بشعة ، وأنياب تفرز السم والقيح ، وتصرخ بأكثر الكلمات بشاعة وكفرا . لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة ، تهز عالمه ، وتفقده حلاوة الوداد أو الاتساق مع النفس . وها هو ذا يلحظ ما عليه أهله من فقر وتعاسة ، ويرقب ـ فى حنان يمازجه الرفض ـ وجوههم المبقعة من سوء التغذية وهى تغرق فى رضا صوفى . ولذلك أصبح عبد العزيز ينام وحيداً ، مهموماً بما يمور فيه من أفكار وآراء. وهنا يبرز دور الذاكرة التى تقدم له المبررات لرفض العالم ، وتشده إلى هذا العالم الهادىء البسيط المريح فى مقابل العالم العقلانى البارد . إن عبد العزيز لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته ؛ فحينما كان طفلاً كان يرى أباه عارياً يستحم فى الصباح ، وأمه مفتوحة الصدر وليس على جسدها سوى جلباب وحيد رقيق ، تقف لتصب الماء على جسد أبيه . لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه ، غير أنه الآن يعرف ذلك جيداً . ولكنه ـ برغم معرفته ـ لم يستطع أن يتخلص من ذلك الحنين الذى يعذبه إلى الزمن الذى مضى ، حينما كان الأب والأم رمزين للطهر والبراءة ، وكأنهما من الملائكة النورانيين .

على أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التغيير فى عبد العزيز على مامنحته إياه الكتب أو ما صدم عينيه من ذلك التناقض الغريب بين الرثاثة والفاقة والرضى الصوفى . إنما الأمر ـ إلى جوار ذلك كله ـ يرجع أيضا إلى دخول الجماعة فى حالة الحشرجة التى تسبق الموت . **وقد كان لابد لهذه الجماعة من هذا المصير ؛ فهى جماعة منعزلة عن الحياة فى القرية ، وهى تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوفى وكأن الطريق وما يمنحه من تجاوز كاذب لآلام الحياة يتساوى مع المخدر الذى يهرب إليه من يتعاطونه .**

وبين رفض عبد العزيز لما يراه أمامه من تدنى شروط أهله إلى مستوى غير إنسانى ، وتوقه إلى تغيير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء الأهل بالتناقض مع ما يعيشونه ، وعجز عبد العزيز عن إحداث هذا التغيير ، تتكون مفارقة الرفض / الحب فى آن واحد ، وهى ما يمكن أن يطلق عليه اسم «جحيم الوعى » . وهو اسم يحاول احتواء مايعانيه بطلنا المعضل من عدم القدرة على مواجهة ذاته وجماعته .

ويتبدى هذا الجحيم فى مفارقة واضحة بين قناعاته الفكرية التى نمت دون أن يوازيها نمو مساو فى وجدانه . فعبد العزيز يحب المدينة : الأضواء والحياة المرفهة والنساء المطيبات الجميلات ، وهو أيضا يحب قريته وأهلها الفقراء المساكين ، لكن الألم يحتويه حين يرى ما يفعله أهل طنطا بأهله الذين (ينتشرون بين أهل طنطا كالشوائب فى بيدر الغلال . جماعات يتخطف أولاد البندر أطرافها سخرية . جذبا للثياب وخطفاً للطواقى

ـ زوارك ياسيد ... كل نطع وأخوه) .

وعبد العزيز يشعر بحب جارف لأهله ؛ إنه اعتراف منه بدين يثقله تجاههم ؛ فهؤلاء الرجال فى ثيابهم الرخيصة ، وطواقيهم الصوفية الحمراء ، ووجوههم المصبوغة بالشمس ، المبقعة بسوء التغذية ، هم أهله ؛ قلبه وعيونه ؛ يتحلقون حوله وينظرون إليه ، لكنه يتمنى لو كانوا أكثر جسارة ، وأكثر نظافة ، وليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين . وفى الليلة الكبيرة امتلأ عبد العزيز بمشاعر متعارضة ؛ حبه لأهله ورفضه لهم ، وانهزامه أمام المدينة ، والجهل والمرض والفهم الخاطئ للدين . مع عجزه عن أن يعطى سميرة شيئاً . (البيوت العالية على الجانبين . واجهاتها معتمة تتقسمها مربعات الشبابيك المضاءة حيث تتكدس النساء ؛ الضحكات الناضحة بالجنس ، يود لو يعتصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق ، المدينة الماكرة الناعمة بالغنج والزواق) . إن كل شىء يضغط على صدره ، يعتصره ، يجعله كائناً ممتلئاً بالرفض والتمرد والصراخ الوحشى . وهو كالهارب من شىء يجهله ، يمضى متضوراً ، يعذب نفسه بما يراه : الفلاحون الفقراء ، والغناء الفج والضحكات ، والجنس فى الأزقة المعتمة ، والعجز عن عمل أى شىء له مغزى ، وليس سوى أن يصرخ :

ـ(أمم من غير عقل ... من غير تفكير ... أمم بتدوس زى البهايم ... مش عارفين رايحين فين ... مش عارفين جايين منين .

كل كيانه يصرخ صرخات ترن فى بيت الخدمة ، شدهت الوجوه ، خرست كل الألسنة ، تعلقت به الأبصار ، والأفواه مفغورة ، وفى العيون ذلك الذعر الذى تصنعه كلمات الواعظ حين يصرخ فى الناس . وبردت أطرافه لكنه استمر فى الصراخ ...) . وهكذا أعلن عبد العزيز انفصاله الذى عذبه وأرقه ، وأثار الشك فى عقله ، ووضعه فى مواجهة الحاج كريم الذى كان يسير سريعاً نحو النهاية ، ولم يعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المنهار سوى بقايا ذكريات وندم على خذلانه لسميرة .

وعلى حين يصل عبد العزيز إلى منطقة القطيعة ، يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية ، وينتهى الحاج كريم كقائد للجماعة التى تهاوت ، وكإنسان قادر على فعل أى شىء ، ويسقط مشلولاً هرباً من حصار العالم الجديد الذى لم يبغته ، عالم الجمعيات التعاونية والمذياع الصاخب وأخبار خروشوف وكيندى . لقد سقط الحاج كريم ، وأصيب العايق بالعمى ، وانتهت الأيام الجميلة تحت ضربات التطور الحتمى . وحين تسقط الجاموسة تسقط مرحلة مهمة فى حياة قرية

مصرية تدخل فى عالم جديد مختلف ومغاير ، يملك أسباب وجوده وسيادته .

٤ ـ ٢

استطاع **عبد الحكيم قاسم** من خلال هذا الشكل المبتكر الذى يحتوى فى إطار روائى التوازى القائم بين تطور وعى البطل واضمحلال الجماعة ، أن يستفيد من ثقافة هذا العالم التحتى بكل ما يموج فيه من أفكار وتعبيرات وقصائد وأمثال . ولذلك تدخل المواويل والقصائد والحكايات فى عالمه ، لتكون أداة بنائية تشارك فى تحديد قسمات هذا العالم ؛ ففى طفولة عبد العزيز ، تقوم بردة البوصيرى بدور مهم فى خلق فضاء صوفى عذب تسبح فيه النفوس الظمأى التواقة إلى الانغماس فى عالم آخر تنتفى فيه القسوة والرعونة . وفى مرحلة اهتزاز عالمه تقوم هذه التضمينات بدور مخالف ، أعنى أنها تقدم التناقض الجلى بين ما يملأ رأس عبد العزيز من أفكارجديدة رافضة ومن رثاثة عالم الدراويش : (ضحك فى نفسه مرة أخرى ، الولد كان ناحلاً كالطيف ، لكنه كان ممتلئاً بحياة تنفجر فى الغناء الحزين :

يــاعــينى يــابحر طــنـطـــا
نــقـــلوك عـــنـــا بـــعـــيـــد
والى عـــــايـــــز يــــزورك
يــركــبـــلك ســكـــة حـــديـــد[١١]
ص ١١٤ / ١١٥

ويستخدم الروائى الأمثولة الشعبية أو البنى القصصية الصغرى ، ولكن دون تغير دلالى يذكر ؛ ذلك أنها تدخل فى البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهى تحديد قسمات العالم الصوفى . وهنا يبرز دور الذاكرة ، ذاكرة عبد العزيز ، حين كان طفلاًومراهقاً لتبدل فى زمن القص ، بحيث تبدو الحادثة أو الخبر فى تضاد مع نسيج الرواية ، على نحو يخلق إيماء مقصوداً إلى تغير فى الحدث أو تحول أساسى فى حياة الراوى .

٥ ـ ٢

ويبدو وعى **عبد الحكيم قاسم** باللغة حاداً فى «أيام الإنسان السبعة » . ونستطيع أن نتلمس هذا الوعى فى ذلك العلو على اللغة التى تقع فى النثرية ، منذ أن تقع أعيننا على هذا العنوان الدال «**أيام الإنسان السبعة** » ، وكأنه يشير إلى انغماس أبطال روايته فى هذه الأيام السبعة ، التى يمثل كل يوم منها مرحلة فى حياة عبد العزيز واضمحلال الجماعة وكأن الأيام السبعة تلك هى العمر كله . كذلك يتضح هذا الوعى فى وضع عنوان لكل فصل ؛ فهذا العنوان يحدد الإطار الأساسى ؛ ففصل للحضرة ، وآخر للخبيز ، وثالث للسفر ...إلخ ، وكأن الروائى هنا يخبرنا بأحداث الفصل من العنوان ، محاولاً أن يلفتنا إلى الاهتمام لا بالحدث بما هو حدث يثير الفضول ، بل إلى الدلالة المتفجرة من جزئيات العالم وعلاقات عناصره .

ولغة عبد الحكيم قاسم فى هذه الرواية لغة خاصة ، لا تختلط بلغة غيره . وهو فى سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة فى التعامل مع عالمه يخلق أفقاً مختلفا وجديداً بقدر جدة عالمه واختلافه .

ونستطيع أن نحدد سمات هذه اللغة فى ثلاث **أولا** :أنها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسى فى الرواية ؛ فتتجاور فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكرية ناضحة بالحنان والتوق إلى عالم برىء مفقود ؛ وهى ـ **ثانيا** : لغة منحازة لاتبدو محايدة أو قدرية ، لأنها تسعى إلى خلق عالم سمته الأساسية القهر الذى لايعيه المقهورون ، بل يكرسونه بالانخلاع من شروطه عبر خلق عالم وهمى مغاير ؛ وهى ـ **ثالثا** ـ لغة متعددة المستويات ، تتحرك من اللفظ المغرق فى عاميته إلى اللفظ الفصيح المحلق ، ومن مستوى وقائعى للحوار إلى مستوى البوح الشعرى الصوفى .

ومهما يكن لدينا من تحفظات على عالم الرواية لما فيه من نزوع تسجيلى ووضوح منطقى ، أو على لغتها ، حيث يشوب البناء اللغوى المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء فى نحو اللغة ، فإن ذلك لا يجعلنا نقترف جريمة «الصمت النقدى » عن عمل متميز . ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أخذ عليه فيما كتب بعد ذلك من أعمال روائية لم تصل إلى أيدينا بعد .

١ ـ ٣

نجمة أغسطس رواية طويلة ، ذات طموح ملحمى ؛ إذ تحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصريين ، من خلال معمار روائى جديد ومتميز ، برغم أنه جماع مركب من عدد من الأشكال المختلطة بل المتناقضة . ولكن النظر المنصف لابد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفنى ؛ فقد أعطى مركباً معقداً ، تبدى فى اندغام إنجازات الرواية الغربية وبخاصة الطليعية منها ، مع رؤية مخالفة ومضادة للدلالة المحورية الأخيرة لتلك الروايات . ولذلك يمكن القول إن «**نجمة أغسطس** » نموذج طيب للوقوف إزاء منجزات الشكل الغربى دون إحساس بثقل الدين أو التبعية ؛ لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة ، ومن ناحية ثانية إمكانية تطويع ما يستفاد للائمة واقع مغاير ورؤى مغايرة . ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداء نصوص غربية كثيرة فى هذه الرواية ، لكن المؤكد أن صنع الله إبراهيم يعى تعقد العلاقة مع الغرب ؛ ولذلك يجئ عمله لا مجرد صدى باهت أو نسخ متقن للأعمال التى استفاد منها . وهى على أية حال رواية نموذجية ، تفيد ـ مع غيرها لروائيين آخرين مهمين **كجبرا إبراهيم و الطيب صالح** ـ فى استجلاء علاقة الثقافة العربية / العالمية ، دون أن يميل الميزان لصالح طرف على حساب الآخر .

وأول ما يسترعى انتباه القارىء ، بل يكاد يصدمه ، هو ذلك الشكل الغريب الذى بنيت عليه ؛ فالرواية تبدأ **بالقسم الأول** الذى يتكون من أربعة فصول ، ثم يليه قسم هو فصل طويل مثقل بالتجريب المعقد المتداخل ؛ يليه القسم الأخير ، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالثانى فالأول ، أى إنه يناقض القسم الأول ويوازيه . ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون مناقضاً للرواية بشكلها التقليدى الكلاسيكى . ويزداد الأمر صعوبة وتعقداً ، حين نفاجأ بهذا النظام الغريب للأزمنة ؛ فنحن أساساً مع زمن سائد هو زمن بناء السد العالى ، ومع مكان سائد هو مدينة أسوان ، لكن المكان يتسع ويرحب ليصبح مصر من أدناها إلى أقصاها (الإسكندرية ، القاهرة ، الواحات ، الخ) ، والزمان يتراجع

إلى الخلف ليقدم بانوراما تاريخية باهرة (رمسيس ، الاحتلال الإنجليزى) .

إن **صنع الله إبراهيم** يقدم مغامرة روائية جديدة وفريدة ؛ فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ؛ فإذا نحن فى خضم الرواية نكتشف زمناً آخر هو زمن المعتقل ، حيث الرجال يعانون القيد والتصفية الفكرية والجسدية ، ومستوى آخر هو ماضى الحركة الوطنية ضد الإنجليز . وثمة تضمينات تاريخية من تاريخ مصر الفرعونية ، وعهد رعمسيس بخاصة . ويتوازى مع المعتقل والحركة الوطنية تضمينات من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية لفنه ، وكأننا بإزاء كاتدرائية ضخمة متشابكة . متكثرة المدخل والأبهاء والحجرات .

٢ ـ ٣

نحن مع عملية بناء السد العالى ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوى الذى يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، واصفاً مايراه ، دون أن يعلق على كل شىء بشكل مباشر . وهو من خلال عين واعية يرصد فى دقة مايجرى أمامه ، راسماً صورة ، أبرز ما فيها ذلك التجمع المهوش من العمال والفنيين والبيروقراطين والروسيات والروس ؛ أى إننا ـ بداءة ـ أمام تناقضين : **أولهما قومى** [عـــرب + سوفـــيـــات] ، **وثـــانيهما : طـــبقى** [عمال + تـــقـــنوقـــراط + بيروقـــراط + رجـــال أمـــن + رجـــال صحافة + عامة رثة وعمال مياومة] . هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد الذى هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من المستويات يمكن أن نلاحظ مفارقة صارخة بين الإنجاز الضخم والتهرؤ القيمى والأخلاقى . ونستطيع ـ دون عناء ـ أن ندلل على هذه المفارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز (... وبدا موقع العمل أشبه بحفل ساهر كبير ، وبعد برهة ، ميزت مئذنة الجامع ومكتب المباحث) . هذه العبارة المحكمة الصياغة ، التى تبدو محايدة وجافة وعارية من أى رواء شعرى ، تشير إلى تجسد هذه المفارقة ، فثمة حقل عمل لكنه يشبه الحفل الساهر الكبير ، وفى تجاور غريب ، توجد (مئذنة الجامع ـــ الله) و (مكتب المباحث ـــ القهر) . ومن خلال مواقف الرواية ، يتأكد لدينا أن العالم الذى تطرحه الرواية عالم يسوده الزيف والفساد والتهالك على الملذات . وهو عالم طارئ لكنه سائد ؛ لأنه يرتكز على آلة عنف الدولة ، التى تحاول إحداث إنجازات اقتصادية ضخمة بقرارات فوقية فتنفصل عن الحركة الجماهيرية ، ولا تجد أمامها سوى الاتكاء على قوى متناقضة مع الجماهير تتمثل فى أجهزة القمع الأمنى ؛ ومن ثم ليس غريباً أن يحدث هذا الفساد ويستشرى ، مطوقا الإنجاز الاقتصادى ، ودافعاً بمنجزيه إلى الجانب الآخر .

وإذا كان العالم الروائى يسوده الزيف والفساد ، فإنه يخلق نقيضه ، أو الإرهاص بنفيه ، وفى مقابل الصحفى الانتهازى والموظف البيروقراطى والعامل فاقد الحس بعمله والانتماء لوطنه ، سنجد المثقف رافض الزيف ، الحريص على إعلان رفضه ، وإن كان هذا الرفض مجرد إصرار على عدم المشاركة .

٣ ـ ٣

ماذا يمكن أن يسمى نمط البطل فى هذه الرواية ، وكيف توسل الروائى إلى خلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائى دون تحديد علاقته بحلبة الصراع الاجتماعى ومن ثم تحولات شخصيته . وفى هذا الصدد يمكن أن نرى فى حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، منح رؤيته التماسك والنضج ، وزوده بإمكانيات خوض الصراع بوعى كثيف . وإذا كنا فى الرواية نتحرك فى فترة ما بعد الاعتقال ، فإننا نشعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوى مع السلطة ثم اعتقاله ؛ فالبطل فى أسوان ، يقوم برحلة عمل صحفى (وإن كنا لا نستطيع أن نقطع بنوع مهنته) ويستثمر وجوده فى أسوان فى رصد صيرورة الواقع وتبين تراكيبه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسى الذى يحركه ، ويصوغه . ويتيح له عالم أسوان / السد بكل ما يموج فيه من تيارات متضادة ومتوازية أن تكون الرؤية شمولية .

وفى هذا المكان الذى تتصارع فيه الانتماءات والأفكار وأنماط السلوك ، يحيا الراوى وحيداً متعباً ، فتجئ علاقته ـ عالمه النفسى والفكرى والشعورى ـ بعالم السد علاقة رفض وتناقض ، أو ـ بشكل محدد ـ علاقة اغتراب . على أن اغتراب البطل ـ الذى لا نعرف اسمه ـ يختلف عن اغتراب العامل عن ناتج عمله ، أو اغتراب الأنا عن الآخر . إنه اغتراب المثقف المصرى الرافض لبنى اجتماعية متخلفة ، والعاجز فى الوقت نفسه عن تحويل فكره إلى قوة مادية تسير على قدمين . وإذا شئنا تحديداً أدق ، أمكننا أن نقول : إن اغترابه يتمحور فى انفصاله عن طبقته ، وعجزه عن أداء مهمته بوصفه ذروة وعى الطبقة بنفسها . وقد حاول الراوى فى يوم ما أن يترجم موقفه إلى فعل محدد ، لكنه فشل ، واستطاع القهر المضاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة أقسى أنواع الكسر والاحتواء ، متوسلة بالقهر الجسدى تارة ، وبالإغراء المادى تارة أخرى وهو فى رصده لآلية العمل فى السد ، يبدو عضواً غريباً غير مشارك ، يكتفى بالانصات إلى دفقات الحماسة المبثوثة فى الكلمات والذكريات ، محاولاً أن يخترق ما يبدو على السطح من قوة ونضارة وفتوة إلى ما يكوّن اللب الحقيقى .

وفى أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المغتربة ، وعلى وجه التحديد فى ذلك الحوار القصير المكثف الذى دار بين الراوى وعامل القطار . (قال مشيراً إلى باب صغير فى الحائط : الغطاء هنا . واعتدل باسطاً قامته ، ثم قال : لو عُزت حاجة اندهلى . قلت : حاضر ياافندم . تطلع إلىّ مندهشا) ص ١٠ . ومن الواضح أن علاقة الراوى بالسلطة ممثلة فى العامل هى علاقة قهر ؛ ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة جولات معه ، واتسمت كل هذه الجولات بعدم التكافؤ الناتج عن استخدام آلة عنف الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيهم وحلمهم . وفى الوقت الذى كان المعتقلون فيه يعانون الضرب بالسياط والعصى الغلاظ والسحل والاغتصاب الجسدى والإنسانى كان الأفق يمتلئ بألفاظ التقدم ودعاوى التثوير والتوحيد . وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية ظلت السلطة لا تفهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر الفظ باستخدام الملاحقة والتجسس

والإرهاب . وفى هذا الوضع تجىء ذاكرة الراوى التاريخية لتقص عن سلطة المستعمر ، وتتسع الذاكرة لتصل إلى التاريخ المغرق فى القدم ، حيث سلطة الفرعون / الإله ، مشيرة إلى أن اختلاف الرداء ولون العيون ولغة الشعار لا يعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصالحها . بقدر ما يعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتغير منظوماتها الفكرية طبعاً لتغير الواقع والمجموعات الاجتماعية .

والحصار أهم سمات شخصية الراوى . ولأنه مثقل بتاريخ عدائه للسلطة فإنه يتحرك فى حذر ووجل ، خشية عيون رجالها الذين ينبثون فى كل موضع . ويتضخم شعور الراوى بقوة الحضور الأمنى والقهر البوليسى ، إلى حد يعوقه عن الفعل الخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكى التلقائى . وحين يتجاوز عجزه ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (تانيا) يسقط أسير عجزه ، ويجهض التوق المشروع المعطاء ، ويتوقف عند حدود معينة تبتر تلك العلاقة ، وتستل إمكانيات العطاء والتجاوز الكامنة فيها .

٤ ـ ٣

توسل **صنع الله إبراهيم** إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبية معقدة ، مستعيراً قدراً كبيراً من إنجازات القص الغربى الطليعى . وقد خلق جدل الممارسة الإبداعية وسائل تشكيل جديدةً ، خاصة به ، بل خاصة بروايته فحسب ؛ لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هى **ضمير المتكلم** ؛ وهى تتيح للكاتب حرية استقصاء باطن الشخصية المحورية ، وحرية الانتقال من مواقف متضادة عبر الزمان والمكان ، لكنها تحرمه من إمكانيات الراوى التقليدى المحايد ، والمتمثلة فى الإحاطة بكل شىء . ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً مثبتاً فى حيز زمانى ومكانى محدد ، بل يطمح إلى تقديم رؤية للواقع وشاهد عليه فى آن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلا تاريخيا لبنية اجتماعية وثقافية كما يمثله الراوى ، الذى ـ بسبب ذلك ـ لانعرف اسمه ، كان على الكاتب أن يجد حلاً ، وأن يبتكر ما يسد حاجته . لذلك سنجد عدة مستويات طباعية ، لتميز بين الأزمنة ، وتومئ من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تفاعل ، بل محض تجاور ، يشير إلى أن مستويات الواقع المشوهة فاقدة للعلاقة الصحيحة فى التفاعل والتجادل .

وفى القسم الأول والثالث من الرواية تتجاور الأزمنة والتضمينات ، حيث الراوى يرقب ما يجرى أمامه وهو فى حالة صحو واضحة ، فيلجأ إلى ماضيه الشخصى فى المعتقل وفى صفحة ٣٨ مثلا ، يتجاور الزمنان التاليان :

زمن الحاضر / أسوان ، مطبوع بالأبيض :

(استوقفنا رجال البوليس الحربى ثم تركنا نمر ، وبرزت أمامنا مئذنة جامع وتحتها جموع من البشر لاحصر لها ، وأبصرت باللوحة الشهيرة التى كانت تحدد يوماً بيوم ماتبقى على التاريخ المحدد لانتهاء المرحلة الأولى . كانت اللوحة الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين ، والدعاء لهم بالتوفيق فى المرحلة الثانية . وكانت الكتابة باللغتين العربية والروسية بتوقيع كل من عبد الناصر وخروشوف) .

زمن الماضى / المعتقل ، مطبوع بالأسود :

(الصحف تصل خلسة ، وتقرأ خلسة ، والصورة تخاطب بناة السد . بقى ٣٧٥ يوماً على تحويل مجرى النيل ، بقى ٣٠٠ ، بقى ٢٦٠ ، وخلف السور الحجرى والأسلاك الشائكة كانت الصحراء محيطة من كل الجهات لكن قامته الفارعة كانت تتراءى عندها كل صباح ، ماداً البصر إلى أقصاه ، كأنما بوسعه أن يرى . وقال إنه يتمنى أن يشهد ذلك اليوم ، لكنه لم يتمكن) .

وواضح أن الرواية تستغل ذاكرة الراوى فى خلق تضاد دلالى ، يومئ إلى أن البناء الضخم ، هو جهد السلطة ذاتها التى صنعت المعتقل . وإذا كان فى الماضى معتقل ومعتقلون ، ففى الحاضر بوليس حربى ومعتقل من نوع مختلف . ويصبح التناقض مأساوياً حين يصل إلى أن السلطة التى تبنى السد هى ذات السلطة التى قتلت ذلك الرجل طويل القامة ، الذى يحاول أن يخترق المسافات ليشهد هذا الإنجاز .

اما التضمينات التاريخية فهى تنقسم إلى قسمين ، **أولهما** : مقتبس من كتاب عن **ميكيل أنجلو** ، **وثانيهما** : مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاريخ المصرى القديم . وأهم هذه الكتب « **الحياة المصرية فى عهد الرعامسة** » **لبيير مونتيه** ، الذى ترجمه **عزيز منصور** ، و « **العمارة فى مصر القديمة** » **لأنور شكرى** . ومقال عن عبادة رعمسيس **لأحمد عبد الحميد يوسف** . وغير هذه الكتب ، توجد عدة مصادر أخرى ، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها .

ويتيح استقراء التضمينات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن لها دوراً يتجاوز دورها البنائى ، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية ، إلى اكتساب دور البديل الذاتى الذى يطرحه بطل الرواية المغترب . فإذا كان الراوى بديل العالم المتخثر الفاسد . فإن فنه هو فعاليته الأساسية . ودون أن يقدم لنا الروائى وعظاً طويلاً عن أهمية الفن ، أو منولوجاً يغور فى أعماق البطل ، يقدم لنا مستوى تضمينياً يبلور اختيار الراوى الذاتى وفاعليته الأساسية فى الوضعية المعاشة . ومن استقراء هذه التضمينات ووضعها إزاء السرد الذى يكون اللحمة الأساسية للرواية ، أى ما يصلنا من الراوى المتكلم ، نستطيع القول إنها تلعب دور الحلم **أو مستوى التوق إلى الانخلاع من العالم الموسوم بالفساد إلى مستوى آخر أكثر إنسانية وإبداعاً . ولذلك سنلجأ إلى اقتباس التضمينات الخاصة بالفصل الأول فقط ، محاولين اختبار هذه الفرضية** :

١ ـ الرغبة الملتهبة فى رسم الجسم العارى ، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والافرازات . وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم) . ص ٢٨ .

٢ ـ (شق بسكينه صدر الجثة التى التفت من رأسها إلى قدمها فى ملاءة الدفن ، فلا غنى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل . والكائنات يجب ألا تخترع ، وكل قطعة جديدة من النحت يجب أن تتخطى التقاليد القائمة وأدرك أن الأمر سيكلفه حياته كلها) ص ٢٩ .

٣ ـ مشى بين الصخور يطرقها بمطرقته بحثاً عن الشقوق والعيوب والفقاعات . كانت القطع الصلبة تعطى صوتاً كرنين الأجراس ، أما المعيبة فكان رجعها بارداً . وكانت هناك صخرة تعرضت للجو فترة طويلة ، فتكون لها جلد سميك . وبالمطرقة والأزميل أزال

الغلاف ليصل إلى المادة النقية من تحته) .
٤ ـ (ضربة الأزميل العشواء فى الصخر تحطم البلورات والبلورات الميتة تدمر النحت . وتعلمّ كيف ينحت قطعاً ضخمة دون أن يسحق البلورات ؛ فالصخر هو السيد وليس الرجل . القوة والمتانة فى المادة الصماء لا فى الذراعين والأدوات . وإذا ماضرب بعنف وجهل ، فقدت المادة الفنية الدافئة توهجها وماتت . وأمام التعنيف والهرولة تلتف الصخرة بنقاب حجرى صلب . من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطى ؛ فهى تستسلم للحنان ، وتزداد تحت تأثيره إشعاعاً ولمعاناً)

تكاد هذه التضمينات أن تقدم خطوات واضحة محددة لعمل الفنان ؛ لمن الرغبة الملتهبة فى الخلق الفنى المرتبط بالبشر كما خلقهم الرب فى (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاولة تحسسها بدقة وعمق فى (٢) إلى اختيار مادة العمل الغفل التى تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه فى (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها فى (٤) . وكأنما يضع الروائى مستوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله العثور على أداته الحقة وفاعليته الأساسية . أما التضمينات الفرعونية فهى تقوم بدور دلالى محدد ، هو الإشارة إلى استمرارية تاريخية كامنة فى ظاهرة الزعيم الفرد المعبود فى مصر القديمة والحديثة على السواء .

٥ ـ ٣

يتوسل **صنع الله إبراهيم** إلى إبراز صورة بطله ، ومن ثم قسمات عالمه الروائى ، بتقديم شخصية مضادة لشخصية الراوى ، وهى فى الرواية شخصية **سعيد عبد الرحمن** الذى يمكن أن نرى فى تحولاته تضادا مع البطل؛فسعيد مثقف يمتلك لافتة تقدمية ؛ وهو أصغر مدير تحرير فى الصحافة المصرية ؛ وهو يعرف القانون الأساسى الذى بامتلاكه يستطيع المرء أن يكون شخصاً لامعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة فى وضعية كتلك التى تقدمها الرواية : يشرح ، يبرر ، يزيف الحقائق . وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أعد أرغب فى شىء على الإطلاق.أصبح كل ما أكتبه ممسوخا مائعاً بلا روح . مقالات تتوه فى سراديبها ولاهدف لها سوى تبرير كل شىء) . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادمة ، إلى تصفيق يشارك فى صنع الأكذوبة . ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن ؛ فقد دخل الحلبة موافقاً على قوانينها فانتهك ودجن ، وتهرأ من الداخل ، ولم يك ممكناً أن يخطو خطوة أبعد فيعترف بأنه لا يستطيع التخلص مما هو فيه بالهرب من القاهرة إلى أسوان ، أو الغرق فى الخمر أو مطاردة النسوة . هناك طريق واحد لا يستطيع أن يلجه لأنه صعب ، ومحبط ، وهو ـ فى النهاية ـ يضعه أمام العاصفة .

٦ ـ ٣

لا يستطيع الناظر فى الشكل الروائى لدى **صنع الله إبراهيم** أن يغض نظره عن جهده فى خلق لغة خاصة . ويمكن أن نشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز تفرد هذه اللغة وجدتها .

أولا : فى القسمين الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة جافة وحيادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإفراغها من أى بعد إيحائى يعلو بها عن العينى الصلب الجارح . ومن ثم تندر الصور ويتقلص دورها وتجئ الجمل طويلة مثقلة بالنثرية ، وكأنها تشير إلى انعدام الفعل الإنسانى الخلاق .

ثانيا : فى القسم الثانى ، ينعكس الأمر تماما ؛ فاللغة حادة ، مدببة سريعة ، تنتفى فيها أدوات الوصل وعلامات الترقيم لتتداخل الأزمنة وتشتبه على المتلقى ، مجسدة الراوى فى وضع هذيان تتراكب فيه المشاعر وتتداخل اللحظات من الماضى والحاضر ، وتتراءى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ .

ثالثا : ثمة مستويان للحوار : أولها عامى ، وهو الغالب ، يستخدمه أفراد من العامة أو العمال أو الطبقات الدنيا ؛ وثانيهما فصيح ، وهو أداة المثقفين . ويعى صنع الله إبراهيم الأثر الدلالى والصوتى للكلمات الأجنبية فينقلها كما تنطق .

٧ ـ ٣

إذا كانت رواية نجمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التى ظهرت فى السبعينيات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية لفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب ، بل ترجع أيضا إلى تلك المغامرة الروائية الصعبة التى أقدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولا أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب ، مستفيدا فيه من وعى حاد بحركة الرواية فى العالم المعاصر ، ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه ، وعناصر واقعه المعقد .

وهذا ما جعله يعانى أدواته فى محاولة لتجسيد هذا الواقع بكل تعارضاته وتناقضاته . وهو فى سبيل هذه المهمة ضحى بكثير مما يحرص عليه القص السهل الهين من الاهتمام بهدهدة القارئ ومغازلة رغبته فى تتبع الأحداث بشكل يتنامى فى اتجاه محدد . ومن المهم قبل أن أكف عن الحديث عن «**نجمة أغسطس**» أن أؤكد أننى حاولت فى هذه الوريقات أن أركز على المغامرة الروائية وبخاصة فى المستوى الشكلى ، ٠دون تقديم دراسة متكاملة تتساوى مع عطاء الرواية الكبير .

١ ـ ٤

فى «**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**» **ليحيى الطاهر عبد الله** ، محاولة أخرى من محاولات أدباء الستينيات ، التى اتسمت فى عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع . ودارس يحيى الطاهر عبد الله يواجه عدداً من إشكاليات بنيات القص وكيفياته ؛ وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب التقنى ، وإصراره على التنقيب عن شكل خاص يحتوى حسه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وخلقه مرة أخرى خلقاً يتيح معرفة هذا الواقع وتأمل قسماته وقوانينه الفعالة المؤثرة الكامنة خلف ما يبدو على السطح من التبدد والنثرية .

ما الذى يحاوله يحيى هنا ؟ هذا هو السؤال الذى يمتلك شرعية تساوى شرعية مشروع يحيى الفنى لقد كان يحيى فناناً واعياً ؛ والوعى فى هذا السياق قرين الكيفيات التى عبر بها عن موقفه مما هو كائن . وفيما أرى فإن امتياز يحيى الطاهر عبد الله وانجازه التشكيلى يكمن فى لغته . وحين تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً فنياً جديداً ؛ إذ الفن بناء لغوى متراتب البنى والمستويات .

وقد حاول يحيى أن يتجاوز منحى فى الخلق الفنى . وهو فى تجاوزه لهذا المنحى ، انتصر لمنحى آخر مغاير . فجاءت لغته مجاوزة للغة العرضى والوقائعى والنثرى ، نافضة قاموسيتها ، متحركة فى اتجاه آخر . حيث تكوّن أفقاً فنياً يؤسس جديداً أكثر إنسانية ، وأكثر عطاء (للشجر المورق العالى ، وللريح المغنية . وللإنسان ــ على الأرض ذات الخبز ــ فى قوته وضعفه) .

وعالم الحقائق عالم تحتى ، يضج بالسكارى والمحبطين والمهزومين ، ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون عمراً ــ عبثاً ، فرض عليهم قسراً ؛ وبالرغم من ذلك فهم يحبون الحياة ويتشبثون بأهدابها . وهو من ناحية أخرى ، يبدو للوهلة الأولى مهوشاً ، تتصادم فيه الرغبات والأحداث والمصائر ، فيتجلى للنظرة العجلى وكأنه غير محكوم بقانون . بيد أن هذا التهوش الظاهرى اللحظى لا يعنى تفككه البنائى بالمعنى التحقيرى للكلمة ؛ لأن خلف تهوش العالم وجزافيته هناك إحكام فنى صارم بارد ، ومن صرامته وإحكامه يتأكد الشعور بالثبات والتكلس .

إن هذا العالم ينتمى إلى الغاب ؛ الساعد والناب فيه هما القانون ، لكنه ليس قدريا على الرغم من خضوعه لقوة مفارقة متعالية . إنه بالتحديد عالم حلت فيه قوة قسر متعددة الأوجه ، تختلف عن القدر المتسربل بمفارقة عالم الناس الأرضى ، على نحو مانرى فى عالم المأساة اليونانية . ولذلك لن نجد فى « **الحقائق** .. » بطلاً تراجيديا أكثر رفعة ونبالة من الناس البسطاء ، كما نرى فى « **عنقاء** » **لويس عوض** ؛ أو كائناً إلٰهيا متعالياً عن شرائطه ، محتفلاً بتغيير الأشياء وإحلال قانون « الانفلات من أى قانون » كبطل أدونيس ؛ أو ثوريا مغترباً واعياً باغترابه كبطل **صنع الله إبراهيم** ؛ أو عربياً مهزوماً ناكصاً إلى القرية التى تتيح له عالماً أخضر وثيراً يغط فيه كبطل **الطيب صالح** ؛ إنما هو محض برولتارى رث متعطل ، من أصول ريفية ، يكمن فى داخله طفل معذب ، يتوارى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحب والوهم والاحتيال بالكلمات ، مقابل زجاجة خمر رخيصة فى خمارة مخالى اليونانى .

٢ ــ ٤

السمة الأولى لعالم « **الحقائق** ... » هى القهر ، بل يكاد أن يكون كل أفراده مرضى ، يحتويهم دمار تسلل إلى العمق الداخلى ، دافعاً بهم إلى ضرب من الصراع غير الصحى . وفى هذا الإطار يمارس كل فرد تقريباً قهراً من نوع ما على الآخر ، محاولاً قسره على إتيان ما لا يحب . والإسكافى الذى لا نعرف اسمه ، منقسم على نفسه ، وفى داخله المدمر الحب والكراهية ، والعطف والقسوة معا . وفى مواجهة حر الصيف وبرد الشتاء وعدم قدرته على امتلاك ثوب ، وفى مواجهة الحرمان من المرأة ، والعيش فى مكان قذر ضيق فى « درب » يغص بالقذارة وبراز الأطفال والنسوة الشتامات والرجال الذين يسرقون الكحل من العين ــ فى مواجهة هذا كله ، يبحث المخمور الإسكافى عن ملاذ فلا يجده إلا فى الخمرة ، التى يتطلب الحصول عليها مالاً ، وهو كاسد الصناعة ؛ يمر اليوم فلا يأتيه صاحب نعل واحد ، فكيف يكون الأمر ؟ لا يجد المخمور سوى طريق واحد هو « قهر الأخرين » إنه لكى يهرب ــ عن طريق

الخمر ـ من القهر الذى يمارسه عليه المجتمع ممثلاً فى مؤسساته وأفراده : الدركى ومخالى وسكان السوق ، يضطر إلى ممارسة القهر ، بادئاً بزوجته ؛ فبعد أن كال لها اللكمات والصفعات والرفسات ، جرها من شعرها ـ وكان طويلا أسود ـ فلمعت الفكرة فى رأسه كبرق فى ليلة مظلمة ، وأمسك بمقص الأحذية المثلوم وجز الشعر ، ثم غادر البيت لبيعه . ومن أجل الحصول على الخمر ، وهو جد مفلس ، ينصب شباكه حول أحد زبائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك فى صدره ، ملوحاً له بأن الناس يتحدثون عنه وعن زوجته ، ويعطيه موعداً فى خمارة مخالى .

والخمرة شيء جد ضرورى لبطل الحقائق ؛ ففى زمن السكر يتجاوز الإسكافى خوفه من الشرطة والناس ، وتبرمه بزوجته مبتورة الثديين ، وعدم رضاه عما يجرى حوله من تهدم للقيم ، ويضحى رجلاً آخر متدفقاً ، يتحدث وينقد ، وكأن الكلام الذى يسجن فى صدره فى وقت الصحو ، يجد متنفسا للتجسد فى زمن الخمرة . على أن القهر ينخر عظام الجميع ، حتى الدركى نفسه . إنه مجرد دركى ، تظن زوجته أن هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ؛ أن تحصل على دركى عقيم ، يمتلك بيتاً تظنه عظيما ، مع أن هذا البيت ليس أكثر من غرفة وفسحة ، وأثاثه سرير ودولاب بمرايا ، وبضعة جرار ومصباح ومشجب وشباك بشيش !

٣ ـ ٤

سعت « **الحقائق** » إلى خلق نموذج صعلوك فقير مهزوم ؛ ولهذا لم يكن مهما أن تلهث خلف الحدث المشوق ، المتنامى ، الذى يشد القارئ العادى . إنها منذ البداية تغامر من أجل النمطية التى تستوعب السكون والثبات ، وتزاوج بين لغة الوجد الفنى وتوظيف تراث المؤثرات الفلكلورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلى :

* الأسماء تكاد أن تكون منتفية فى الرواية ؛ وهذه سمة غالبة على كثير من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهنته أو لقبه أو كنيته . وفى « الحقائق ثمة الإسكافى والدركى ، ومبتورة الثديين زوجة الأول ، والعربجى ، وخياط الخفة ، وموظف الديوان العام ، والمعلم صاحب مقهى عش البلبل . وتكاد الأسماء تنحصر فى اسم واحد هو « مخالى » صاحب الخمارة . وأحسب أن الكاتب يعى ذلك ، نظراً لما يشع به الإسم اليونانى من دلالات .

* **وهناك موضوع تدخل الجن فى حياة الناس** ، وقدرتهم على مساعدة من يقع من البشر فى مأزق . وقد كان الإسكافى المخمور عائداً إلى بيته ، وحين أدرك أن الدركى قادم إليه تذكر أن المسلم لا يروح الخمارة بمفرده ، وإنما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه على أية حال شيطان واسع الحيلة ، قادر على هزيمة خمسة من رجال الدرك ، وهكذا استعان المخمور الذى لم يكن غراً بشيطانه فتحول إلى خروف ، وبعد أن تحول المخمور إلى خروف ، أخذه الدركى إلى بيته ، ظاناً منه أنه خروف حقيقى . وبعد أن نام ، وترك الخروف مع زوجته ، وعاد المخمور إلى ـ هيأته الآدمية حين لفظ اسم الله فاستغلته المرأة التى لم تنجب من زوجها ، والتى كانت تخشى الضرة ، وضاجعته ، ثم أطلقته .

* **وجود الأمثولة الشعبية أو الخبر الذى يقص فى موقف وعظ أو عبرة** : (حكى الدركى لصاحبه : يقولون إن الدركى رأى وهو فى تجواله رجلاً ، فما كان من الرجل الذى رأى أن الدركى رآه إلا أن ولى فراراً . هكذا لم يجد الدركى مفراً من الجرى خلفه ، كان الرجل ينزع أعضاء جسمه عضواً عضواً ويرمى بها على قارعة الطريق ، حتى يكف الدركى عن ملاحقته ، وفى النهاية لم يجد الرجل مخرجاً غير أن يستقيم على ساقيه ، ويتحول إلى شجرة / ص ٦١ / ٦٢ .

* **استخدام بعض ثوابت القص فى الحكاية الشعبية** ، كأن يقول : « هذا ما قاله الدركى المخمور » ثم يأتى بما قيل ؛ أو (هكذا فكرت حواء ودبرت ونالت مبتغاها ، وفتحت باب البيت نصف فتحة ، وتطلعت يمنة ويسرة ، وفى الحين المناسب والوقت المحسوب ، دفعت بنت بائعة الكرشة بالرجل إلى الخارج ، ودست نفسها فى حضن بعلها النائم) .

* **ظهور المعتقدات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت** ؛ وهو أمر طبيعى فى هذا العالم التحتى الذى تدخل فيه الخرافات والأساطير فى تكوين أبنية وعى الناس (فى القصة توظيف جيد لخرافة مؤداها أن تربية كلب مع الإبن الذكر الذى يخشى موته ، تقيه الموت) . ص ٧٧ .

٤ ـ ٤

لغة القص لدى يحيى هى أكثر إنجازاته نضجاً وأقربها إلى العالم التحتى الذى يريد خلقه . وهى باتبعادها عن السرد التفسيرى الذى يعمد إلى رصف عالم من الجزئيات المتكلسة العرضية الضاجة بنثريتها ، وفى جنوحها إلى اللغة الممتلئة بالظلال والمعانى والإشعاعات ، تحاول أن تخلق نمط الصعلوك المتعطل ، خفيف الدم ، وهو نمط هامشى فى بنية المجتمع المصرى ، ينحصر فى نوع من البرولتارية الرثة ، حسب مصطلحات علم الاجتماع ، أو « **هوام العوام** » كما يعبر **عبد الرحمن الكواكبى** . وإذا كان « **إسكافى المودة** » يلتقى فى كثير مع « دانى » فى **تورتيلا فلات لشتاينبك** فإنه يلتقى فى الكثير أيضا مع نمط من شطار الفولكلور العربى ؛ أعنى نمط الفقير الذكى القادر على التأثير فى الآخرين عن طريق قدرته على الكلام المزوق الساحر . وكلاهما يرجع إلى أصول فى التراث الإنسانى بعامة . على أننى لا أرغب فى إقامة مقارنة بين إسكافى المودة ورفاقه ، ودانى وبابلو وبيلون ويسوع ماريا فى **تورتيلا فلات** ؛ لكننى أحاول أن أربط بين هذا النمط ولغة التحليق المتعددة السطوح ، تلك اللغة التى تبدأ دائماً مغلفة بضباب سحرى ، لكنها لا تستطيع أن تغرق فيه ؛ ولذلك فهى لغة تقرب من لغة قصيدة النثر لدى أنسى الحاج ، وهى تتراوح بين الغموض لتواجه وضوح الدعاوى الأيديولوجية التى تحرص الطبقة السائدة على سيادتها ، والوضوح الذى يقع أحياناً فى مهوى الابتذال فى مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته . لقد تعاون توظيف يحيى للمأثورات الشعبية ، وتهديمه للشكل الكلاسيكى الروائى الغربى الذى يستبدل بالتطور العلّى للأحداث والتشويق ، الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المثقلة بالحياة الداخلية ، مع استفادته من تورتيلا فلات لخلق تجربة قصصية ثرية ، كانت اللغة أكثر عناصرها مشاركة فى بناء العالم الروائى .

ومن خلال توظيف المأثورات الشعبية ، والانفلات من الشكل

التقليدى المستقر على نحو ماذى فى الرواية البلزاكية ، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان هاجسها الأساسى اقتناص الجوهرى الفاعل دون العرضى الطارئ المتغير ؛ ولذلك استبدل بالتطور العلى للأحداث وشغف الكاتب التقليدى بالإثارة والتشويق ، الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المثقلة بالحياة الداخلية .

ولو تفحصنا الصورة فى البنية اللغوية للحقائق ، لوجدناها تتسم بالوضوح والمنطقية وثبات العلاقة ، كما أنها تنأى عن الإبهام والولع بالإبهار ، وتستعيد وظيفتها أى تصبح عنصراً وظيفياً ، يكتسب قوته وقدرته البنائية من سياقه المحدد الذى يصور عالماً محدداً . (هذا ما قاله إسكافى المودة لنفسه التى تنتفض **كدجاجة** ذبحت بسكين مثلومة ، وانسل من قبضة الجمع **كثعلب** ، ومضى يركض **كبغلة**) . إن لدينا ثلاث تشبيهات ، **التشبيه الأول** يومئ إلى الألم البالغ ، **والثانى** إلى الانسلال بخفة **والثالث** إلى السرعة البالغة . وهى جميعا تشير إلى شخص واحد ، لكن تجسيدها له لا يخلق تناقضاً ، لأن العلاقة حركية تعاقبية . كما أنها من ناحية أخرى فضح لما يمور فى داخل «إسكافى المودة» الذى يبدو مسكيناً متألماً يثير الرثاء ، لكنه فى ذات الوقت قادر على أن ينسل ؛ والانسلال قرين الانفلات التآمرى غير المبرأ من الاتهام وإذ ينسل كثعلب يتحول إلى ضرب آخر من الحيوان الذى يمتاز بالركض السريع . إنه الإسكافى ، المتناقض، المنقسم على نفسه . على أن هذه الصور المتتابعة التى تبغى التحديد الدقيق ، ترتفع إلى مستوى من الوجد اللغوى ، يمكننا تلمسه من هذه الصور المتتابعة (ومرّ على شتاء أصفر بأسنان ، ومر شتا يصفع القفا بالأقلام) . فى هذه العلاقة اللغوية تشبيهان لمشبه واحد هو الشتاء ؛ فى التشبيه الأول لا نعرف المشبه به تماماً ؛ هل هو إنسان أم حيوان ، لكننا نلمس القسوة . فثمة أسنان لابد لها أن تمزق أو تطحن . أما التشبيه الثانى فهو محدد للغاية : رجل يصفع القفا ، إيماءً إلى قمة المهانة لإنسان شعبى ، حيث الصفع فى هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل ، أما التشبيه الأول فهو إيماء — فحسب — إلى القسوة ، وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الطاهر عبد الله بمعارف الجماعة وخبرتها .

إن هذا الوجد اللغوى ، يمتد من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى ، كالتكرار وهى خصيصة أسلوبية مهمة فى لغة القص لدى يحيى ، بتحقيقها أقصى إمكانيات اللغة — الوجد ، وبدورها فى منح عالمه قوامه وتحديد هذا القوام . يقول فى المقطع السردى الأول (حين رأى — وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، المطعم الفاخر بوجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير ، وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب — يأكلان عجلاً مشويا ، وديكا رومياً ، وطاووساً محشياً وحوتا مقلياً ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات .. وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة ، صرخ — هو الجائع الحافى العارى — صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح — عليه سلام الله) .

نلاحظ فى هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص اللغوية **ليحيى الطاهر عبد الله** ، لذلك سنعتمدها عينة Sample (١٢) لغوية دالة على كلٍّ لغوى محدد هو «**قصة الحقائق**» . أولى هذه الخصائص التكرار (شاحنة) وثانيتها تتابع الصفات (الجائع الحافى العارى) ، (السمين القصير) . وكلتاهما تحقق شيئين : أولهما التحديد الدقيق لحالة ما عن طريق العلو فوق الوصف الموضوعى المحايد باستخدام لغة فنتازية مهولة ؛ وثانيهما إبراز التناقض فى العالم الروائى عن طريق وضع المتضادات فى سياق واحد . وهذا التناقض قرين الانقسام الذى يحياه الإسكافى وقرين انقسام الواقع إلى نقيضين . ولذلك تتجلى هنا ثنائيات ضدية تتمثل فى ضدين هما الاسكافى / الرجل والمرأة . وهذه الثنائية الضدية ثنائية عالمين متكاملين : **العالم الأول هو الإسكافى رمز الطبقة الدنيا . والرجل والمرأة رمز الطبقة العليا ؛ وفى الرمز الأول جوع وفى الثانى شبع ؛ وفى الأول عرى وفى الثانى كساء ؛ وفى الأول ظمأ وفى الثانى رى** . ولذلك وردت الأفعال المتعلقة بالإسكافى فى صيغة الماضى ، دليلا على التوق **المؤود** إلى الرغبة البشرية والعجز فى الوقت ذاته ؛ على حين وردت الأفعال المتعلقة بالرجل والمرأة فى المضارعة ، إشارة إلى التحقيق والقدرة على الفعل .

٥ — ٤

إذا كانت أعمال **يحيى الطاهر عبد الله** القصصية والقصيرة منها بخاصة ، تطرح بحثاً عن صيغة مجاوزة — على كل المستويات البنائية — للأشكال المستقرة ، فهى تطرح — من ثم — أمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة : الواقع الاجتماعى / الواقع الأدبى ، مع وجود وسيط محدد هو الوعى الطامح للتجاوز . وفيما أرى فإن إنجاز يحيى الكبير كان لغوياً فى أساسه ؛ ذلك الإنجاز الذى تحدد فى محاولة خلق لغة متضادة مع البلاغة العربية المكتوبة ، هى لغة البلاغة الشعبية . ولهذا لن نعجب إذا علمنا أن يحيى ربما كان القصاص العربى الوحيد الذى كان يحفظ قصصه عن ظهر قلب ، ويلقيها فى موقف بين القراءة التقليدية والتلاوة ، أو يلقيها وكأنه شاعر شعبى يقص عن بطل من أبطال السير العربية . وإذا كان المقام لا يسمح إلا ببضعة سطور عن عمل صغير له هو الحقائق ، فربما أسعد بدرسه على مستوى آخر وفى مكان آخر .

١ — ٥

فى رواية «**الزينى بركات**» **لجمال الغيطانى** ، نلتقى بواحدة من أكثر المغامرات الروائية الجديدة تميزاً وتمايزاً. نلتقى بشكل جديد ، هو الرواية / التاريخ على حد تعبير **محمود أمين العالم** . وهى شكل يحاول أن يحتوى واقعاً معقداً متشابكاً ، ولكن من خلال موروث الجماعة العربية ، وبالتحديد من التاريخ العربى . والتاريخ علم عربى نقى ، نشأ بسبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة ، وقد فشلت — فيما يؤكد عبد الله العروى — كل المحاولات التى هدفت إلى العثور على مؤثرات فارسية ويونانية فيه ، على غرار ما حدث مع علوم أخرى كالفلسفة وعلم الكلام

ووعى **الغيطانى** بأهمية البحث عن وسائل جمالية جديدة ، وعى قديم تجلى فى أول مجموعاته القصصية «**أوراق شاب عاش منذ ألف عام**» . على أن هذا الوعى كان آنذاك جنينياً مشوبا بغضاضة الأدوات

وعدم استواء اللغة ، ولم يكن فى إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه ، أى القص / التاريخ ، نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، والظروف المحيطة من جهة أخرى ، حيث لم يكن فى استطاعته أن يقف موقفاً موضوعياً أمام ما حدث فى عام ١٩٦٧ ، بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما ينبغى لروائى . ومهما يكن من اختلاف فى النضج فى الموقفين ، موقف «**أوراق شاب ..**» وموقف «الزينى ..» **فإن الجذر الذى يقف وراء محاولات الغيطانى فى الموقفين واحدٌ لم يتغير . وهو ـ فى رأى ـ رغبة الغيطانى الشديدة فى الإبلاغ . وهذا يعنى أنه يكتب ليطرح موقفاً ـ سلباً أو إيجاباً ـ من شىء يجرى على أرض الوطن أو فى العالم ، وأن هذا الموقف لابد له أن يتجسد فى شكل ما هو الرواية . وبين الواقع الذى يتحرك فى أطر محددة ، وعبر أنسقة محددة ، والواقع الروائى الذى يتحرك عبر أطره وأنساقه وعناصره وعلاقاته ، كان وعى الغيطانى بضرورة الإبلاغ دفاعاً عن طريقة فى النظر والخلق والممارسة . ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ماهو جوهرى فى الواقع وما هو جوهرى فى أدبه . ولا يعنى هذا التماثل أن الغيطانى يبغى أن يعكس ـ وكأن أدبه مرآة ! ! ـ ما يجرى أمامه ، ففى هذه الحالة سوف يتنزل أدبه إلى مستوى أدنى ، لايملك من الفضائل سوى قدرة ميكانيكية يمكن أن تبزها ـ فى الدقة ـ قدرة الكاميرا ، ولكنه يعنى أن ثمة خلقا روائيا يمتلك ـ عبر رحلة متعددة الخطوات ـ القدرة على اقتناص الجوهرى فى الواقع ، استهدافاً للإضافة إلى هذا الواقع وخلقه مكتملاً .**

وقد نتج عن هذا الوعى لدى **الغيطانى** أن جاء نصه الروائى حاملا لطموحين : **أولهما** الإيهام بأن القارئ إزاء «واقع مستقل مكتمل» . **وثانيهما** : الحرص على الخيوط التى تربطه ـ أى الواقع الروائى ـ بواقع اجتماعى عينى محدد .

٥ ـ ٢

تقدم «**الزينى بركات**» عالماً روائياً ، انتفى فيه الأمان ؛ فثمة دولة تقوم على دعامة أساسية هى جهاز «البصاصين» الذى يعد «مفخرة السلطة» . وهذه الدولة جسم ضخم لكنه مترهل ، ينخر فيه الفساد ، وتسوده الرشوة والمحسوبية والفقر المدقع والثراء الفاحش ، وتتجاور فيه الضرائب الباهظة والمحصولات المحتكرة من قبل أفراد قلائل ، كما تتجاور فيه بيوت الخطأ أو الدعارة وطلبة العلم الأبرياء الأطهار . وهو مثل عالم «نجمة أغسطس» عالم متهرئ ، يغص بالتناقضات المعقدة والصراعات الضارية والرغبات المتصادمة ، لكنه عالم مدجن مهزوم ، يمكن أن يؤم فيه زكريا بن راضى كبير البصاصين المؤمنين فى الصلاة .

وبطل هذا العالم شخص قوى يمتلك مهابة أسطورية ، تقربه من صورة الأب الإله الذى يستطيع أن يخلق حوله دائرة مغناطيسية خادعة ، تتيحها له قدرات خاصة ، تبدأ من المستوى الجسمى ، حيث الجسم القوى الصلب ، والعينان البراقتان المؤثرتان ، وتنتهى بما يبديه من ترفع على الدنايا وعلو فوق الأطماع والأحقاد والترهات . إنها صورة الديكتاتور الذى يتدخل فى كل شىء ، ويعلم كل شىء ، حتى أدق أسرار المواطنين ، ومايجرى فى المخادع بين الرجل وامرأته . وقصة العطار وجاريته تفيد فى هذا الصدد ؛ فثمة عطار كهل ، لم يتزوج ، وظل عالم المرأة بالنسبة إليه حلماً ، حتى استطاع بعد أن زوَّج شقيقاته أن يبتاع جارية حسناء رومية ، شغف بها ، وكان يأتيها مرات فى اليوم الواحد ، حتى أرسلت تستغيث بالزينى ، الذى هاجم البيت بعد استشارة المشايخ ، وانتهك حرمة جسم الرجل ، وأجبره على إطلاق سراح الجارية ، فأصيب العطار بلوثة . وهنا انقسم الناس ؛ أكد بعضهم صحة ما قام به الزينى ، ورأى آخرون أنه تدخل فى أخص أمور الناس ، وأن أحداً لايأمن على بيته وعرضه بعد اليوم ، بخاصة عندما سرت إشاعة تؤكد عدم استغاثة البنت بالزينى ، وأن الزينى قد استطاع معرفة ذلك بطرق عجيبة غير معروفة .

٥ ـ ٣

بدأ ظهور **الزينى بركات** بعد سقوط سلفه على ابن أبى الجود ، وقد كان شخصاً كريها لدى العامة ، ورمزاً لجبروت السلطة القامعة . وتقدم لنا الرواية لحظات الخوف والترقب وخشية المستقبل ، ثم انتشار خبر غير معروف المصدر ، عن ترشيح «بركات بن موسى» محتسباً ، وما أشيع عن رفضه ، وما أشيع عن قبوله . وكثرت المصادر التى تطلق الشائعات والأقوال ، وكلها تصور الزينى فى صورة غريبة ، تعيد إلى أذهان المقهورين صورة العدل والخوف من الله ، وإعطاء كل ذى حق حقه . وكأن هذه الأقوال نابعة من مصدر واحد ، يخطط للمسألة برمتها ، ويقدم الزينى زعيما .

ثم تبدأ الخيوط تتلاحق فى نسيج حى يكشف عن وجه آخر مخالف للرجل ؛ **فهو رجل ذكى وقوى وواسع الحيلة** ، يتفتق ذهنه عن أفكار تتجاوز عصره ، **فيخضع له** زكريا بن راضى الذى كان يظن نفسه أقوى الجميع ، بعد أن غزاه الزينى فى حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه . ويخشاه الأمراء ، ويسلم له السلطان مقاليد الأمور ، وتنتهى الرواية ـ كما ينتهى تاريخ ابن إياس ـ والزينى يعمل محتسباً تحت إمرة العثمانين الغزاة .

والرواية ـ فيما أرى ـ أكبر من أن تكون رواية شخصية واحدة ؛ فهى رواية ملحمية تتشابك فيها العلاقات وتصطرع الحيوات والانتماءات وتتحدد فيها المصائر . ومن الصعب أن يقدم المرء على قراءة نقدية لها فى جزء من مقال . لكنى أكتفى بوصف عالمها دون تحديده أو فض أسراره المشتبكة .

٥ ـ ٤

كيف استطاع **الغيطانى** أن يقدم هذه الرؤية المتناغمة الموحدة الإيقاع فى رواية ذات شكل تاريخى ؟ إن الغيطانى يقدم مجتمعاً روائياً رحباً ، بل شاسعاً ومتشابكاً فى آن واحد ؛ يزخر باللوحات الروائية الطويلة ، ولحظات الغوص فى ذوات الشخصيات ، مع الحدث السريع الذى يجعل الإيقاع مطرداً ومنتظماً ، متحركا نحو نهاية تمتلك سحر الملاحقة . وفيما أرى فإن ثقافة **الغيطانى** التراثية ، وحسه بحركة الواقع ، وتوظيفه لبعض ما ثقفه عن **نجيب محفوظ** ، يؤهله لهذا الضرب من الرواية ، أعنى الرواية التى تهدف إلى تقديم **قطاع** كامل من المجتمع بصورة تكاد تجعل منه الروائى الوحيد فى جيله الذى ينتمى بشكل أو بآخر إلى مدرسة نجيب محفوظ الأدبية ، ولكن مع قدرته على أن يظل

مختلفاً عن أستاذه ، قادراً على إعلان قسماته الخاصة ؛ هذه القسمات التى يمكن أن نلمحها على سبيل المثال ـ فى جنوحه نحو الموروث على مستوى الإيجاب ، وفى لغة لاترقى إلى لغة **محفوظ** على مستوى السلب .

استفاد **الغيطانى** من توظيف الشكل التاريخى من عدة طرق ، أبرزها ما يتسم به القص التاريخى من امتياز رؤية الظاهرة أو « الواقعة » من خلال عدة عيون بحثاً عن الحقيقة الموضوعية . لكن القول بأن الروائى وظف التاريخ لعمله يضحى فضفاضاً إن لم نحدد الأمر بدقة أكثر فنقول : إنه لجأ إلى التاريخ المملوكى الذى يتسم بتمايزه عن التدوين التاريخى فى العصور التى مضت ، حيث كان علم التاريخ غضاً يعتمد على العنعنة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلما نجد لدى ابن هشام .

والحق أن استفادة الغيطانى من التاريخ تقف عند ابن إياس ، وذلك لقربه من الواقع المعيش ، ولابتعاده عن عملية التدوين التاريخى الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمنهجية .

والرواية تبدأ بمقتطف من مشاهدات رحالة بندقى « إيطالى » ، وتسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وعلينا هنا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ ، هجريا وميلادياً ، يعمد إلى إقناعنا بأننا فى **رحاب التاريخ ، أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر** . فإذا قرأنا تأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يفسرها من خلال عدة عيون هى عين الرحالة ، ثم عيون الشخصيات التى تتحدث وتتحرك وتنفعل ، لكننا نعود مرة أخرى إلى مستوى **التخيل الروائى** حين نقرأ لغة تختلف عن لغة الرحالة حتى ولو كان أدبياً ، وإنما هى لغة مصرى خالص المصرية . وحين يقول الفصل (فيافرحة ماتمت) ويردف «كما يقول عامة مصر» فإننا فى مستوى محاولة إقناعنا بأننا إزاء رجل غريب ، لكن الفصل ينتهى بهذه العبارة : «لم أسمع ديكا واحداً يصيح» فيفجر فى أذهاننا ما تختزنه الذاكرة من ربط الشعب المصرى بين العجز الجنسى وعجز الديك عن الصياح ، وبين العجز الجنسى وفقدان القدرة على الفاعلية . ويتلو هذا الفصل ما يسميه الكاتب «السرادق الأول» ، ما جرى لعلى بن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات . ويبدأ هذا السرادق بعنوان جانبى هو «أول النهار» ونحن هنا مع عين ترصد كل ما يجرى ؛ فيبدأ مقطع سردى يشبه الكادر السينمائى ؛ يصف أول النهار ، حيث جماعة المماليك خارجة من بيت الأمير قانى باى الرمّاح أمير الخيل السلطانية ، تتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث عن ابن أبى الجود ، وحريمه ، وعاداته ، ينتهى بالقبض عليه . ثم يأتى مقطع سردى قصير ، نحن فيه فى «الشارع المصرى» ، حيث يذيع أحد المنادين خبر القبض على ابن أبى الجود . ثم عنوان جانبى هو «سعيد الجهينى» ، حيث يلاحق الكاتب سعيداً ـ البطل المهزوم ـ وهو فى الأزهر حيث يدرس ، ويستبطنه عن طريق منولوج طويل . ثم يبدأ عنوان فى منتصف الصفحة «مرسوم شريف» ، وبه قرار السلطان الذى يرمز إليه بقلعة الجبل ، حيث مقر السلطنة ، فنعرف أن الزينى قد تولى رسمياً منصب الحسبة . ثم يأتى عنوان جانبى هو «زكريا بن راضى» ، نتحرك فيه مع كبير بصاصى السلطنة .

وعلى هذا النحو الجديد ، يسير الروائى فى تشكيل الرواية ، متحركاً بين أكثر من شخص ، ومتحدثا إلينا من خلال زوايا متعددة للسرد والرؤية والرصد . وقد نتج عن هذا الشكل تكثر زاوية الرؤية ، واتساع عدسة الراوى ، وقدرتها على النظر الشمولى الكلى . ويمكننا أن نقول إننا هنا بإزاء الزاوية الكلى العالم بكل شىء Omniscient [١٣] ، على نحو يتيح للروائى أن يقدم لوحات طويلة ، ينتقل فيها من الرصد الوقائعى الصلب الذى يقترب من إلحاح الطبيعيين على الدقة والتسجيل ، إلى الغوص فى داخل كل شخص ، إلى التعليق على الحدث دون الوقوع فى منزلق الوعظ عالى النبرة . ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث فى آن واحد فى كل من فراش عاهرة فى بيت سنية بنت الخبيزة ، وفراش زكريا بن راضى ، وأحاديث المجاورين الأزهريين .

ويلجأ الراوى إلى تنمية الحدث وتطويره ودفعه إلى ذروة التشابك عن طريق النداءات والتقارير والرسائل ؛ فمن خلال هذه الوسائل نتعرف كل الأحداث الكبيرة ، كخروج السلطان للحرب وهزيمته ، وكفاح طومان باى وقتله ، وبداية نضال الشيخ الجارحى . والنداء التالى يصلح نموذجاً جيداً :

مساء الثلاثاء سابع ذى القعدة

نداء

يا أهالى مصر

نوصى بالمعروف وننهى عن المنكر / نعبد ونسجد ونحمد / مَنْ أذل كل لئيم متجبر / يا أهالى مصر / البشرى لكم / يأمر مولانا السلطان / بعد اطلاعه على أوفى بيان / رفعه الزينى بركات بن موسى / ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلى / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يمس العباد من الرعية الفقيرة / تلغى الضريبة على الملح / وتطلق يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكراً على القلة القليلة / يا أهالى مصر / يأمر مولانا السلطان / بعد أن أطلعه الزينى بركات على حقيقة الأحوال / برفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر / وسائر أنواع الخضار / وأن يبيعه الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط / حتى تنحط الأثمان / ومن يضبط حارساً أو مملوكاً / من القرانصة أو الجلبان / يتقاضى ضريبة على حمولة خيار أو خضار / عند أى باب من أبواب القاهرة / يشنق بلا معاودة) ص ٨٦ .

وهو نداء يلقى إلينا بخبر جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزينى ، ثم تتلوه ثلاثة نداءات تؤكد معناه ، ثم عنوان رسالة سردية من الزينى إلى زكريا بن راضى (**عنوان رسالة ، وصلت إلى دار زكريا بن راضى ، مع رسول خاص من رجال الزينى**) .

«**والتين والزيتون . وطور سنين ، وهذا البلد الأمين .**
إلى كبير بصاصى مصر ، ونائب الحسبة الشريفة ..
الشهاب زكريا بن راضى له السلام .. » (ص.٨٨) .

وهى تبرز بعداً آخر من الزينى ، الذى يتبدى فى النداءات محباً للعدل . صديقاً للفقراء وعدواً للأغنياء والأمراء ، لكنه فى الرسالة التى لا نعرف سوى عنوانها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما ، مالبث أن نعرفه بعد قليل ، حين يذيع المنادى نداءً يتضمن خبر استمرار زكريا فى وظائفه ،

مخبياً آمال المواطنين . ويتلو هذا كله تقرير من عمرو بن عدوى إلى مقدم بصاصى القاهرة ، يتيح للروائى التعليق على كل شىء ، وتفسير ما يغمض علينا .

٥ ـ ٥

وقد ترتب على الشكل الجديد «القصة / التاريخ» عدد من مستويات اللغة ، يمكن فى النهاية ردها إلى نسق واحد من القول . فلدينا لغة مشاهدات الرحالة ؛ وهى لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية ، وتتراوح بين لغة الخواطر والتأملات ؛ ولغة السرد الروائى والمشاهدات ، كوسيلة تتيح للكاتب أن يغير الأزمنة ، فإذا كان بصدد حدث ما فإنه يستدعى ما رآه الرحالة فى مدن وبلاد أخرى متشابهة مع ما يجرى أو مختلفة عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التعليق على الحدث وبلورته . وهى على العكس من لغة النداء التى يكتبها الكاتب بطريقة شعر التفعيلة ، والتى تأتى موجزة ومكثفة ، تفضى بخبر أو أمر أو نهى إلى الناس . أما لغة التقارير فهى تتراوح بين الوصف الدقيق والتعليق على الحدث ، وإبرازه بلغة عارية من الإيحاء . وقد يصل جفاف اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ؛ فنجد الأرقام أو الفقرات المعنونة بأولاً ... وثانيا . وإذا كان الغيطانى يجهد نفسه لابتكار الشكل الذى يمكنه من طرح رؤيته فإن لغته تقصر عن مثل هذا الجهد ، فاقدة لخصوصيتها .

٦ ـ ٥

هكذا نصل إلى نهاية هذا المقال ، الذى كان محض مدخل إلى معضلة مهمة ، هى درس علاقة الشكل / البنية الاجتماعية ، منطلقا من فرضية محددة هى **أن الفنان وهو بإزاء شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته** . وقد كنت واعياً أن المنهج الاجتماعى حين يسعى لتأسيس علاقة كهذه ، لا يطمح إلى صياغة قانون محدد ضيق يفقد الظاهرة الفنية استقلالها النسبى عن البنية الاجتماعية بمستويها الطبقى والإنتاجى ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هى علاقة تفاعل خصب خلاق ، مع وجود وسيط محدد هو وعى الكاتب .

وحين يكتب الروائى وعينه على سياق اجتماعى وتاريخى محدد ، فإن عمله يكف عن أن يكون محض «شىء» ، وإنما هو خلق إنسانى هادف ، وجزء من تناقض العينى مع المجرد عبر تناقض جدلى معقد ، أو عبر لحظة محددة من التداخل والتراكب وتصارع العناصر والعلاقات[١٤] . حقا إن النص الأدبى ينغلق حين يستوى كياناً أنطولوجياً يمكن أن يثير الإشكاليات ؛ وهو بهذا المعنى يكف عن التنامى البنيوى ، ولا يمكنه أن يلحق بحركة الواقع المتغيرة الموارة ، إلا أن الوعى بحركية الواقع وصيرورته هو ـ فى الوقت نفسه ـ دعوة إلى الكشف وتحريض على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والجماعة .[١٥]

٥ هوامش

(١) راجع «النقد الفنى ، دراسة فلسفية وجمالية تأليف جيروم ستولنيتز . ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٣٣٢ ، مطبعة جامعة عين شمس . القاهرة ١٩٧٤ . الطبعة الأولى .

(٢) زكى نجيب محمود ـ كمثال ـ وهو من أكثر نقادنا إلحاحاً على الدعوة إلى اعتبار الفن كائناً لايومئ ، بمعنى أنه بناء مغلق ، منقطع الأسباب عن العلائق والشروط التى تحوطه ، وهو لهذا «خلق لاينبئ ، ولا يشير ، ولا يعنى ، ولا يتكئ إلا على تكوينه الصرف ، إنه كالشجرة ، «**انها لاتعنى شيئاً ... كلاً ولا هى جاءت تحمل الأنباء ، لكنها شجرة صفصاف وكفى** » . مع الشعراء ، الطبعة الثانية ص ١٦٥ ـ دار الشروق . لكنه على مستوى التناول النقدى يحاسب صلاح عبد الصبور حساباً خاصاً ، مؤكداً أن الشاعر لم يكن صادقا حين رسم صورة الناس فى بلاده هاتفاً فى عنوان المقال «**ما هكذا الناس فى بلادى** » ص ١٥٤ مع الشعراء ، أو يرى الحداثة فى غير الخروج على أوزان الخليل ، بل فى توزيع تلك الأوزان ثم فى توزيع القافية (**ثم فيما هو أهم من هذا وذاك ، وأعنى مضمون الشعر**) أو يربط بين بروز أعمال فنية معينة وحدث اجتماعى سياسى دولى ضخم قائلا (**أكانت مصادفة أن تزدحم كل هذه الآثار الأدبية فى خمسة أعوام تعقب الحرب العالمية الأولى ، وهى كلها آثار تلتقى فى صعوبة المأخذ وعسر المنال ، وفى بعد الغور واتساع الأفق ، وفى الانطوائية التى** تأنف **أن تضرب فى زحمة الناس**) ص ٢١ / السابق .

(٣) رينيه ويلك ، أوستن وارين فى كتابهما «نظرية الأدب» ، ترجمة محيى الدين صبحى ومراجعة حسام الخطيب ، دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩ .
وعن مفهوم الأدب كمؤسسة راجع :
٥ علم اجتماع الأدب ، صبرى حافظ ، فصول . العدد الثانى

Henry Levin: Literature as an Institution Sociology of and Drama.
Editors:
Elizabeth and Tom Burns, Penguin Education.

(٤) راجع : سيوسيولوجية الثقافة ـ الطاهر لبيب ، معهد الدراسات العربية سلسلة الدراسات الخاصة ـ القاهرة ١٩٧٤

Lucien Goldmann: Towards a Sociology of the Novel, Tavistock publications, p. 20.

(٥) لمزيد من المعلومات راجع
جابر عصفور : تعارضات الحداثة . فصول . العدد الأول
أدونيس ، الجزء الثانى من «الثابت والمتحول» دار العودة بيروت ١٩٧٩

(٦) راجع : **James Jall - Gramsci, Fontanta, Collins, p. 88.**

(٧) الأبعاد التاريخية لأزمة التطور الحضارى العربى . بحث لشاكر مصطفى . ضمن ما قدم لمؤتمر أزمة التطور الحضارى المنعقد بالكويت عام ١٩٧٤

(٨) عبد الله العروى «العرب والفكر التاريخى» . دار الحقيقة . بيروت ١٩٧٣ . ص ١٦٤

(٩) راجع عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٨٩

(١٠) راجع محمد الجوهرى ، الفولكلور ـ ط دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ . ص ٤٦١ الطبعة الثالثة

(١١) راجع تعديل عبد المحسن بدر للأغنية فى «الروائى والأرض»

(١٢) راجع تعريف العينة Sample فى «قاموس التحليل الاجتماعى» لفيصل سالم . وتوفيق فرح . مجموعة أبحاث الشرق الأوسط . كاليفورنيا والكويت . ص ١٣٠

(١٣) راجع **Northrop Frye: Anatomy of Criticism, pp. 318 - 325.**

(١٤) يقترح ألتوسير استعارة مصطلح «التناقض اللا أحادى البعد» من علوم أخرى . للتعبير عن تعقد اللحظة الجدلية» راجع «قراءات فى المادية الجدلية» المقال الأول . تحرير قيس الشامى . دار الطليعة . بيروت ١٩٧٢ .

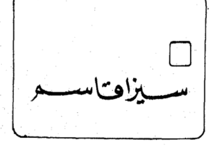
(١٥) لمزيد من المعلومات راجع

Pierre Macherey: A Theory of Literary Production, Routledge and Kegan Paul, London.
David Chaney: Fiction and Ceremonies, Edward Arnold, London 1979.

آرنولد هاوزر ، فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزى عبده جرجس . سلسلة الألف كتاب ، القاهرة . ١٩٦٨ .



المفارقة في القص العربي المعاصر



يوافق صدور هذا العدد من «فصول» الذكرى الثانية لوفاة عبد العزيز الأهوانى . وبدلا من أن تشحب ذكراه بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداث العامين الماضيين أذكت الإحساس بالفراغ الذى تركه فى حياتنا الفكرية والثقافية . وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد العزيز الأهوانى فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كبحث قدم إلى مؤتمر MESA فى سولت ليك سيتى بالولايات المتحدة فى نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه فى إحدى ندوات الثلاثاء التى سبقت وفاته بوقت قصير ، ثم ضمت إلى مجموعة من البحوث اتفق فريق من تلاميذه على إصدارها فى كتاب كان الأمل أن يصدر فى ذكراه الأولى . واليوم تحل ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد . ولاشك أن عوائق سببت هذا التأخير ، فرأيت أن أدفع بهذه المقالة ذاتها إلى عدد «فصول» الذى يوافق الذكرى الثانية حتى لاتمر دون كلمة تحية لهذا الأستاذ الجليل الذى أثر فى أجيال تتلمذت عليه . وستضم هذه المقالة إلى الكتاب التذكارى الذى قارب أن يرى النور .

س . ق

يمثل كتّاب الستينيات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان[1]) تيارا جديدا فى تطور الأدب العربى المعاصر له خصائصه المتفردة . وسنحاول فى هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب مايسميه رومان ياكبسون بـ «العنصر المهيمن La dominante »[2] . وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم غنى لدى الشكليين الروس ؛ فالعنصر المهيمن طبقا لتعريف ياكبسون هو العنصر المحورى فى العمل الفنى ، الذى ينظم ويحدد العناصر الأخرى ، ويدُخل عليها بعض التحولات الدلالية . فالعنصر المهيمن هو الذى يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها .

ونبدأ بأن نطرح فرضاً يصلح منطلقا لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها . فالملاحظ فى تطور الأدب العربى المعاصر أنه يسجل تحولا فى العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعى النقدى الحديث ، الذى يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بوسيلة محاكاة البنيات القصصية metafictional .[3]

ونعتقد أن التحول الذى طرأ على الأدب بعامة فى بداية الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك ، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينيات هو المفارقة ؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمى الذى يحكم بنيات هذه الأعمال . ومما لاشك فيه أن هناك بعض حقبٍ تاريخية تولد لغة المفارقة ؛ فهذه اللغة وليدة موقف نفسى وعقلى وثقافى معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول نقدى ساخر ؛ وهى فى الواقع تعبير عن موقف عدوانى ، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية . والمفارقة هى طريقة لخداع الرقابة ، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التى تشبه الاستعارة فى ثنائية الدلالة . فالمفارقة فى كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه ، بيد أنها تحمل فى طياتها قولا مغايرا له . وتستخدم المفارقة فى نهاية المطاف عندما

تفشل كل وسائل الإقناع ، وتستهلك الحجج ، ويخفق النقد الموضوعى ؛ فعندئذ تظل المفارقة هى الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار . والمفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلى وأكثرها تعقيدا ، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف ، ولفضح التضخيم الفكرى . ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضارى حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفنى الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله . وقد نقول فى النهاية إن المفارقة هى استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل ، ولكنها ــ فى الوقت نفسه ــ تنطوى على جانب إيجابى ؛ فقد ننظر اليها على أنها سلاح هجومى فَعال . وهذا السلاح هو الضحك ، لكنه ليس الضحك الذى يتولد عن الكوميديا ، بل الضحك الذى يتولد عن التوتر الحاد ، والضغط الذى لابد أن ينفجر . **وسوف نحاول فى هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التى بلورها كتاب الستينيات فى أعمالهم القصصية ، لكى نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال .**

إن مصطلح « **المفارقة** » يغطى مجموعة كبيرة من الظواهر[٤] ، ويتسم بالتعقيد الشديد . غير أننا سوف نلتزم فى هذا البحث بما اتفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللفظية « **Verbal Irony** » مادمنا فى هذا المجال نتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة .

والمفارقة اللفظية ــ فى أبسط تعريف لها ــ هى شكل من أشكال القول ، يساق فيه معنى ما ، فى حين يُقصد منه معنى آخر ، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحى الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللفظية أعقد كثيرا من هذا التعريف ، حيث إنها تتحقق فى مجموعة من المستويات ، ويجتمع فيها أكثر من عنصر ؛ فهى تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى **illocutionary** [٥] هو مقصد القائل . وهذا العنصر قد يتراوح فى درجات عنفه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوى **locutionary** أو بلاغى هو عملية عكس الدلالة . ويتمثل هذا العنصر فى شكل المغايرة **antiphrasis** .

وينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكّها **encoding** وحلها **decoding** ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين : الأول حرفى ظاهر وجلى ، والثانى متعلق بالمغزى ، موحىً به ، خفى . ونستطيع أن نقول هنا : إن المفارقة تشبه الاستعارة فى هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة **marker** توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول ؛ وهى من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هى من صميم بنية المفارقة . فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم . إنها تقوم بتبليغ **Communicatia** رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة وعندئذ توازى الرسالة الأصلية رسالة **meta - Communication** أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة . ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة **marker** ، وهى مهارة ثقافية وإيديولوجية ، يشارك فيها المتكلم والمخاطب .

ويتضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التى تعد أساسية فى طبيعتها . إنها « **شكل من الأشكال البلاغية التى يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لايلغى أحدهما الآخر** »[٦] **وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيق الذى يسوقه الكاتب لاينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر . وقد يعنى هذا أيضا أن المفارقة لاتتميز بالغموض فحسب الذى يكتنف القول، بل بالإحساس الغريب كذلك الذى يولده اشتمالها على عناصر متعارضة . وتكمن الطبيعة الإشكالية فى حل دلالة المفارقة فى هذا النوع من الغموض . ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشئ دون أن يقال ، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا .**

وتتحقق المفارقة اللفظية ــ كما عرفناها ــ فى المستويات المختلفة من النص القصصى وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرجو أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء الستينيات ، وهم : جمال الغيطانى ، ويحى الطاهر عبد الله ، وصنع الله إبراهيم .

المعارضة فى الرواية التاريخية : الزينى بركات لجمال الغيطانى (١٩٧٠)

سنعنى بادئ ذى بدء بالمعارضة التى تنتمى إلى مجال « **التضمين** » **transtexuality** كما أسماه **جيرار جينيت** [٧] . وقد عَرَّف جينيت « التضمين » بأنه يتمثل فى مجموعة العلاقات التى تربط نصا معيناً بكوكبة من النصوص الأخرى . وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة ؛ وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف ، حيث إنها نمط من أنماط التضمين ، وهدفها الرئيسى هو محاكاة نص آخر . وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد « **أدبية** » الأدب ؛ **فالغرض الأساسى يأتى من تحطيم « الإيهام بالواقع »**[٨] **فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا فى نص آخر ؛ فالشئ المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية ، بل هو شىء لغوى مصنع من قبل ومتاح للناس . ويؤدى بنا ذلك إلى أن المعارضة تبتعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعى ، وتأتى بوصفها رد فعل لتوهم إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقق هذه المحاكاة . فالأدب يحاكى الأدب ، بمعنى أن اللغة تحاكى لغة ولا تحاكى أشياء قائمة خارجها .**

وإذا رجعنا إلى رواية جمال الغيطانى « **الزينى بركات** » رأينا أن النص موضوع المعارضة هو حوليات المؤرخ المصرى المشهور **ابن إياس « بدائع الزهور فى وقائع الدهور »** . ومن ثم يسوق الكاتب فى روايته نصين ــ نصه الخاص ونص ابن إياس ــ فى تواز يكشف التشابه الذى يجمع بين المعطيات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين هما : مصر تحت الحكم المملوكى فى زمن وقوع الفتح العثمانى ؛ ومصر فى زمن حلول الهزيمة فى سنة ١٩٦٧ .

ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية فى أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى ؛ فجمال الغيطانى يحاكى قول ابن إياس التاريخى ؛ أى إنه لا يلجأ إلى استخدام « **محتوى** » تاريخى يصوغه فى لغة عصره ، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة .

وقد عايش الغيطانى ابن إياس معايشة لصيقة بحيث إنه تقمص شخصيته ـ إذا صح القول . وقد نطرح مجموعة من الأسئلة حول الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار ، والمبرر الذى يدفع الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن الهدف الذى يبدو جليا من هذا التقابل بين الماضى والحاضر ووضعها فى وضع تواز هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينهما . **واللجوء إلى الشكل هنا ليس من باب الشكلية الصرف ، بل هو من باب الغوص فى البنيات اللغوية نفسها ، التى تعد أعمق ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تحمل فى طياتها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينهما ـ كما يقول باختين ـ لا تكون أبدا بريئة ، بل هى دائما مشبعة بالإيديولوجية**[٩] . ولذلك فإن التوازى بين نصين ينتميان إلى حقبتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين الحقبتين فى علاقة توتر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما . ونحن نؤكد أن هذا التكثيف الرمزى فى «**الزينى بركات**» من أخصب وأعمق ما يميز هذه الرواية ؛ فالرمز هنا يتشعب فى عدد لانهائى من الانطلاقات الدلالية .

وقد يتأتى لنا أن نشير إلى الخاصية التى تميز هذا النوع من المعارضة ، التى تختلف اختلافا جذريا عن التعريف الشائع للمعارضة ، الذى تقدمه الموسوعات الأدبية ، وهو : «**المحاكاة المبالغ فيها للأعمال الفنية**» . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه «**الكاريكاتير**» ؛ وهو يؤدى ـ فى المعتاد ـ مهمة ذات وجهين : الإصلاح والسخرية» . وقد أكدت التعريفات الشائعة لمصطلح المعارضة الجانب الهزلى والمؤثرات الفكاهية الناتجة عن التقليد المبالغ فيه . غير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رقيا[١٠] ؛ ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكمن فى التحقير والسخرية والتحطيم ، بل يتمثل فيما يتجه إليه من التعقيد والغموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، ينتج عن التحام النصين وامتزاجهما فى تركيب متكافل **Bitextual Symbiosis**[١١] . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى الغنى الدلالى ، وإلى التعدد فى مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه الاستراتيجية تؤدى بلا شك إلى هذا الغنى .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصى لرواية **الزينى بركات** الوسائل اللغوية والقصصية التى يتحقق من خلالها التكافل بين النصين ؟

إننا نجد فى نص **الزينى بركات** محورين أساسيين : محور التشابهات ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمناقضة **paradox** . إن النص نص متحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر ؛ فتارةتتجه الحركة نحو نص ابن إياس ، وتارة تقترب من نص الغيطانى . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الحرفى من كتاب **البدائع** وبين أكثر أساليب المنولوج السردى حداثة» .

ويتمركز محور التشابهات حول البنيات اللغوية الصغرى ، فيحاول الكاتب أن يلتزم بأمانة نبرة ابن إياس اللغوية . وهو يفعل هذا من خلال تضمين فقرات كاملة من **البدائع** ، أهمها ما يتصل بسفر الغورى إلى سوريا وهزيمته فى موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريدى الشيخ أبى السعود بضرب الزينى بركات وحبسه فى بيت الشيخ .

ثم يبتعد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جاهزة ينسجها فى نصه مثل :

وكان يوما مشهوداً .
ماقيل وماقال .
طمت وعمت .

وُيَضمِّن الكاتب نصه بعض الجمل من نصوص أخرى ، مثل الآيات القرآنية ، أو بعض التراكيب المسكوكة ، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مذاقا كلاسيكيا .

ومن جانب آخر يستخدم الكاتب فى معارضته لنص ابن إياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر **Pastiche** وهو يسلك إلى ذلك مسلكين : المسلك الأول فيتمثل فى النداءات (**وكانت المناداة هى الطريقة التى يبلغ بها السلاطين والأمراء القوانين والتوجيهات والأوامر إلى الرعية**) . وهذه النداءات تجئ فى نص ابن إياس مقتضبة ، فى صيغة المبنى للمجهول ، أو مسندة إلى اسم الأمير الذى أرسل المنادى إلى الأسواق والطرقات .

وفيه نادوا فى القاهرة بأن لاعبد ولاجارية ولا امرأة ولا صبى أمرد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر ، وذلك خوفا عليهم من التركمان»[١٢]

وقد حوَّل الغيطانى هذه النداءات المقتضبة إلى نداءات مباشرة تبدأ بالمنادى وتتوجه إلى أهالى مصر وأهالى القاهرة ، ثم تتبع المنادى عبارة هى أقرب إلى شعار المحتسب الزينى بركات ، وتأتى فى صيغة الحض :

«**نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر**»

ومن جانب آخر تحتوى النداءات بعض العبارات القريبة من التراكيب الجاهزة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى :

انكشف المستور
فاسمعوا وعوا
فاعلموا وعوا
وسوف تبقى جثته ثلاثة أيام
عبرة لمن اعتبر
ودرساً لمن جاء ومن غبر

وتتخلل النداءات الرواية ، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس . والنداءات هى خطاب الحاكم الذى يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار فى رفضها أو قبولها ، فتأتيهم فى شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار . والحوار هنا ملغى إلغاء كليا ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثانى الذى يسلكه الكاتب فى التقليد الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء ؛ ويتمثل فى الفتاوى والخطب الدينية . وتتولد المفارقة

فى هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية . من ذلك مادار من المناقشات والمناظرات ، وصدرت فيه الفتاوى ، حول تحريم استعمال الفوانيس :

«ياأهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل . لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض النظر عن عورات الخلق . الفوانيس تكشف عوراتنا . خلق الله ليلا ونهارا ؛ ليلا مظلما ونهاراً مضيئا . خلق الليل ستارا ولباسا ؛ فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الغطاء الذى أمدنا الله به؟ هذا كفر لانقبله» . [١٣]

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذى يسدل لتغطية الأمور الجسيمة ، وحجب حقائق الواقع عن الرعية ؛ فهذه المهاترات اللفظية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية فى أمور الرعية ، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين فى عصر يسوده القمع والقهر السياسى .

ويتبع الكاتب ـ بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر ـ استراتيجية أخرى تمثل فى رأينا السمة الأساسية لنص **الزينى بركات** فقد استقرأ الغيطانى نسقا للبنية النحوية التى تغلب على نص ابن إياس ، واستكنه من معايشته لنص **بدائع الزهور** نسقا مجردا التزم به فى روايته ، محققا بذلك إيقاعا لغويا خاصا .

تظهر الحوليات التاريخية فى شكل سلسلة خطية ، تبسط على خط النص اللغوى حركة الزمن فى تتابعه . وتتمثل هذه الحركة لغوياً فى متتالية من الجمل المعطوفة بحروف العطف . **وإذا أمعنا النظر فى نص ابن إياس اتضح لنا أن الروابط التى تغلب عليه هى حروف العطف مثل«و» و «ف» و «ثم» ، وفى بعض الأحيان «فلما» . ونلاحظ أيضا قلة التعليق ، سواء من خلال استخدام جمل الصلة أو أدوات الربط التى تفيد علاقات منطقية بين الجمل مثل «لأنّ» (سببية) أو «ومع ذلك» (لنفى السببية) أو غير ذلك من الأدوات التى قد تعبر عن الاستنتاج مثل «لذلك» أو الاختيار مثل «إما .. أو» .. الخ . ويكثر فى نص ابن إياس استخدام المبنى للمجهول ، مثل «أشيع أن» . ويمكن أن نستنتج من استخدام هذه البنيات النحوية ـ وغياب بنيات أخرى ـ محاولة المؤرخ** ـ الراوى أن ينفصم عن نصه ، أى أن يترك الأحداث تروى نفسها بنفسها ـ إذا صحت هذه العبارة ـ دون أن يقحم ذاته فى تقديمها . وقد ُفسر هذا الأسلوب فى الرواية على أنه أسلوب «**موضوعى**» . وقد سمى أيضا «**الرواية من الخارج**» ،حيث تقدم الأحداث خارج الذات المدركة ـ كما تقع ـ دون تدخل الراوى بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج ؛ فالراوى لايعبر عن آرائه ، ولايقدم تقويما للحدث .

ويلتزم **الغيطانى** هذا الأسلوب فى نصه ، فيسوق جملا أساسية خالية من التعليق ، تتتابع فى حركة سريعة متدفقة ، حتى إن الكاتب يسقط فى بعض الأحيان حرف العطف نفسه ، الذى يربط هذه الجمل بعضها ببعض . وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التى وُصفت بها كتابات المؤرخين العرب فى سردهم للأحداث ، وخلق قولٍ محايد لاتقتحمه ذاتية الراوى .

وإذا كان الغيطانى يتبع نسق ابن إياس فى بنيات النص الصغرى ـ أى البنيات اللغوية ـ فإنه يخالفه فى مستوى البنيات الكبرى ـ أى البنيات القصصية . ويقسم نص ابن إياس إلى أقسام زمنية ؛ فالوحدة الكبرى هى السنة مقسمة إلى شهور ، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . والحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى فى هذا النص . ومن اللافت للنظر فى هذا النص أن كل الأحداث تتساوى فى الاهمية ، فلا ينفرد حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة ؛ فسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار فى الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فإنها تتساوى فى المساحة النصية .

أما فى رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هى السنوات ؛ فالرواية تغطى المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ . غير أن التسلسل الزمنى الصارم الذى يتبعه ابن إياس لايجد مايقابله فى الرواية؛ فالرواية تسير طبقا لتسلسل زمنى معكوس فتبدأ فى ٩٢٢ ثم تعود إلى سنة ٩١٢ ، فيتأرجح النص بين الماضى والحاضر والمستقبل . ولهاتين البنيتين وظيفتان مختلفتان ؛ فالأولى منهما لاتهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمنى فى موضوعيته ، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضى والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضى فإننا نكون قد ألمحنا ضمنا إلى أن الماضى قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضى يتضمن مؤشرات وخصائص تُقابل ما فى هذا الحاضر الذى يمثل مشكلا مطروحا فى بداية النص . فالمشكل المطروح فى بداية الزينى بركات هو موقف تاريخى خاص ، يتمثل فى وصف القاهرة الذى يقع فى سنة ٩٢٢ :

«أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين ، مطروحا فوق ظهره ، ينتظر قدرا خفيا ...» . [١٤]

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ ، ويقدم ملابسات تسلسل الأحداث ، وينطوى هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضى يفسر الحاضر ، أو أن الماضى قد يؤدى إلى الحاضر.

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة الماضى بالحاضر والمستقبل فى البنيات الزمنية الكبرى التى يتألف منها النص . غير أن النص يطرح على مستوى البنيات الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع . فالتاريخ ليس شيئا مجردا ، ولكنه تاريخ الإنسان ؛ فلا تاريخ بدون بشر . ولذلك فالغيطانى يخالف ابن إياس فى تقسيم النص فى الوحدات الوسيطة (الشهور) ، والصغرى (الأيام) ، ويدخل تقسيما مختلفا ، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الخمس الرئيسية : سعيد الجهينى المجاور ، والشيخ أبى السعود العالم ، وزكريا بن راضى رئيس ديوان البصاصين ، وفسكتنى جينوتى الرحالة البندق . ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بعدا جديدا على النص ؛ فمن جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعى مجرد ، ولكنه دائما مربوط بذات إنسانية تعيشه . ثم إن التاريخ ليس شيئا مطلقا ، ولكنه مجموع الملابسات المكانية والزمانية التى تقع لمجموعة من البشر ، ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية «**المونولوج الداخلى السردى**»؛ أى أن المادة القصصية تقدم إلى

القارئ من خلال مصفاة وعى الشخصيات ، لامن خلال راوٍ عالم بكل شئ،يهدف الى تقديم واقع خارجى ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية . وهكذا يتحول نص ابن إياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،[١٥] أو نص بوليفونى . ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية ـ سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى ـ من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لايطغى منظور على منظور آخر . وقد يفعل الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وعى أدق به من قبل فى نفس الوقت . ولكن تكنيك **جمال الغيطانى** تكنيك صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص ؛ فقد ألغى الحواركلية ، فلا لقاء بين الشخصيات وجها لوجه ؛ وألغى أيضا المشاهد التى يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حبيسة وعيها ، لاتستطيع أن تخرج منه . وقد خلق هذا التكنيك جوا كابوسيا من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى انغلاق كل شخصية فى عالم وهمى[١٦] من صنع خيالها ، لايمت بصلة إلى العالم الخارجى ،حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضا عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجى . فلا وجود لهذا العالم ولاوجود لما فيه من مخلوقات وحقائق ! وينفى التكنيك الذى يستخدمه الغيطانى إمكانية أن يحصل الإنسان على المعرفة . ومن هنا تأتى دلالة البنية نفسها : الصراع بين المظهر والجوهر ؛ بين الغائب والحاضر . ويتمثل هذا الصراع فى الشخصية الرئيسية للرواية ، ويضفى على الرواية بُعْدَ المفارقة .

وتحمل الرواية اسم «**الزينى بركات**» عنوانا لها ، ولكن الزينى لايظهر فى الرواية إلا من خلال وعى الشخصيات المختلفة ؛ فهو الغائب / الحاضر فى نفس الوقت . ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذى ذكرناه فى بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر المتعارضة فى آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التى توجد فى كل مكان وفى لامكان فى نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد ، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج . ويحقق الكاتب هذا الهدف نصيا عن طريق عزل كل شخصية فى عالم مستقل ، لامنفذ من خلاله إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النفسى للشخصيات المختلفة . ومن الحيل التى يستخدمها الغيطانى ، أنه ملأ الفراغات النفسية للشخصيات بوطأة شخصية الزينى بركات الذى كان يمثل قمة العدالة بشغله وظيفة المحتسب . فالمحتسب هو القانون، وهو فوق القانون . ولكن لا أحد يعرف حقيقته . ومن هنا تظل الشخصيات فى حيرة حول حقيقة هذه الشخصية الغائبة / الحاضرة والوهم يمتد إلى تشعب السلطة من خلال ديوان البصاصين : هل هو حقيقة واقعة أم وهم من خلق الزينى ، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالحبر السرى[١٧] ؟

ومما لاشك فيه أن جمال الغيطانى قد نجح فى خلق رمز روائى ـ من خلال هذه المعارضة النصية ـ متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى استمرار الزينى بركات فى شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التى استمرت بعد هزيمة عسكرية نكراء . فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذى استمر فى الحكم بعد الانهيار العسكرى فى ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزينى بركات فى نص ابن إياس لايتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب فى نص جمال الغيطانى أبعادا تجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدهاء الذى تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخلخلة مقاومتهم وثقتهم . وقد نجح الزينى فى الرواية أن يخلق فى النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما ، حتى طغى عليها هذا الشعور طغيانا مطلقا ، وإذا بنا نجد المجاور نفسه يستسلم فى نهاية الرواية ويصرخ : «**إنهم أفسدونى وحطموا قلاعى**» .

وبالإضافة إلى أن المعارضة قد وظفت توظيفا نصياً فى البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاغتراب لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذى يكتنف جميع صفحات الرواية .

الحكاية الشعبية المعكوسة فى حكايات للامير ليحى الطاهر عبد الله.١٩٧٧.

ونريد الآن أن نتناول بالتحليل مجموعة يحيى الطاهر عبد الله «**حكايات للأمير**» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفرداً . وكما لجأ **جمال الغيطانى** إلى المعارضة كذلك صنع **يحيى الطاهر عبد الله** . ولكن النص المعارض عند يحيى الطاهر لايتمثل فى نص معين ، ولكنه يعارض نمطا مجردا مستخلصا من الحكاية الشعبية بعامة ، ويستقى كثيرا من معالمه من **ألف ليلة وليلة** .[١٨] وسنحاول فى تحليلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول يحيى الطاهرهذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة يحيى الطاهر «**حكايات للأمير**» تتبع نسق الحكايات ـ الإطار فى بنيتها العامة ، والإطار فى هذه المجموعة هو الراوى وأميره ، أو الأمير وفنانه (مضحكه !) . ويحاول الفنان ـ أو الراوى ـ أن يساعد الأمير فى العثور على النوم ؛ فالأمير يعانى من الأرق ، وينشد الراحة والطمأنينة . ومن هنا تقدم الحكايات ـ مثلها مثل الحكاية الخرافية ـ على أنها مثل «حدوتة» قبل النوم . **فإذاقارنا بين وظيفة القص فى ألف ليلة وليلة ووظيفة القص فى «حكايات للأمير» وجدنا أن وظيفة القص معكوسة ؛ ففى حين تحكى شهرزاد حكايات للملك ليظل مستيقظا حتى الفجر ، يقوم القص فى «حكايات للأمير» بوظيفة التهويدة ؛ وفى حين يمكن النظر إلى وظيفة القص فى الليالى بوصفها الخلاص من الموت ، يقوم القص فى الحكايات بوظيفة الهروب من الحياة . وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة القص .**

ويضم الإطار أربع عشرة حكاية ذات عناوين مختلفة ؛ بعضها يحاكى عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «**حكاية الفلاحة**» أو «**حكاية أم دليلة طاهية الموت**» أو «**حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام بجانب جدار المسجد القديم**» وبعضها مستعار من حكايات مشهورة ، مثل «**حكاية للأمير**» **بعنوان** «**من يعلق الجرس ؟**» ؛

وبعضها عبارات هي قلب لعبارات مسكوكة ، مثل «**حكاية برأس وذيل**» ، وهي قلب لعبارة «**بلا رأس ولا ذيل**» .

وتتميز الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولبرك في مقالته «**القوانين الملحمية للحكاية الشعبية**» .[19] **ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلي : التكرار الثلاثي ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وازدواج الفعل ، ووحدة العقدة . وأهمية الموقف الافتتاحي والختامي . واحتواء «حكايات للأمير»** على هذه الخصائص يمنحها طابعها الشعبي العام . ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (**مثلها مثل حكاية زكريا تامر «النمور في اليوم العاشر» التي تظل على مستوى عالٍ من التجريد**) ؛ **إذا أنها ترتبط ارتباطا مباشرا بالواقع** المعيش في خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعي (البوتيكات ، والسجاير الكنت ، وغيرها من العناصر التي تشير إلى ألوان من الصراع الاجتماعي والأزمات الاقتصادية) . ومما لاشك فيه أن مجاوزة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، تخلق في النص مفارقة تؤكد التضاد بين النوعيتين .

وإذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسق الشخصيات لاتضحت لنا الطريقة الخاصة التي يعكس بها **يحيى الطاهر عبد الله** البنية والنسق التقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء الفولكلور ، وهم **بروب ودندس وبانفيل** ،[20] يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهي حركة من :

الاختلال ← التوازن

أو من

النقص ← تصفية النقص .

غير أن الناقد الفرنسي **كلود بريمون**[21] رأى في هذه البنية تبسيطا وتجريدا شديدا لايتسع لاحتواء بعض الحكايات ؛ فطوره إلى نسق أكثر تعقيدا من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . فقدم مصفوفة **matrix** مكونة من ثلاث متتاليات **Sequences** يمكن تنسيقها طبقا لعدد من القواعد والتآليف . والمتتاليات الثلاث هي :

(١) تدهور ← ارتقاء
(٢) فضيلة ← جزاء
(٣) رذيلة ← عقاب

ويمكن للقالب أن يكون بسيطا ، أي مكونا من متتالية واحدة أو معقدا ، أي مكونا من أكثر من متتالية . ويبدو هذا النسق الأخير بلا شك أكثر مرونة من الأنساق التي قدمها علماء الفولكلور السابقون . وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا النسق طبيعة عدد أكبر من الحكايات التي لم تدخل في النسق السابق ذي البعد الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الحكاية الشعبية المعكوسة **anti Folk-tale** ، أي الحكاية التي تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال تركيب متتاليتين إثنتين من المتتاليات الثلاث . ويقترح بريمون النسق التالي :

تدهور ← ارتقاء
رذيلة ← عقاب

ويتحقق هذا النسق في حكاية «**الصياد وزوجته**» ، وهي الحكاية الشعبية المعروفة ، عندما يعثر الصياد على السمكة السحرية التي تلبي كل رغباته ، ولكن الطمع يستشري في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبني لها قصرا في السماء ، وعند ذاك تتلاشى كل الكنوز التي كانت السمكة قد منحتها للصياد وزوجته . فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المفرغة ؛ حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، يتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رذيلة نتيجة لطمع الزوجه ، فتعاقب على رذيلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالي :

تدهور ← ارتقاء ، رذيلة ← عقاب ← تدهور (مكرر)

ويتضح لنا من تحليل «حكايات للأمير» أنها تتبع هذا النسق أعني نسق الحكاية المعكوسة ، فتبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن يتضح أن هذا الارتقاء يخفي في طياته رذيلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب في صورة عودة إلى حالة التدهور الأولى ولكن في صورة مضاعفة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير منها الفقر مضافا إليه عاهة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن :

تدهور ← ارتقاء ، رذيلة ← عقاب ← تدهور مضاعف

ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا في حكاية الصياد وزوجته أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في «**حكايات للأمير**» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما تنشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض ، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التي تحركها . إن النواة الأساسية لبنية الحكاية هي التوتر الذي ينجم عن التفاعل بين الفاعل والمفعول . فالثنائية التي تضع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتمي جميع الشخصيات المحورية إلى نمط «**المفعول**» ؛ فهم يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ، ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالعوز والاحباط يطحنهم ؛ وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ منه الحكاية . ولابد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط «المفعول» إلى نمط «**الفاعل**» ، لكن شخصيات «**حكايات للأمير» لاتقوى على الإيجابية ، فتظل دائما في وضع «المفعول»** ، وعند ذاك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية ، أما الشخصية الأولى فتظل في دور المفعولية . وعند ذاك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

فنجد دور الفاعل يلعبه كونت إيطالى ـ فى حكاية «**من الزرقة الداكنة حكاية**»، وجيش الاحتلال البريطانى ثم ضباط الجيش الوطنى فى «**حكاية عبد الحليم أفندى**»، وسيد القصر فى حكاية «**قفص لكل الطيور**»، والمقاول فى «**حكاية الصعيدى**»، والزوج العجوز الغنى فى «**حكاية الريفية**»، والزوجة اليمنية فى «**ترنيمة للأمير**». وتقتحم النص شخصيات لاتمت إلى الحكاية الشعبية بصلة، ولكنها منتزعة من سياق القارئ الاجتماعى، حيث يُعرفون على أنهم «**أولياء النعمة**». ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية فى الحصول على مرادهم، وتحقيق آمالهم، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها، التى توجب عقاب الشخصيات، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى تصفية زائفة لحالة من التدهور ومن النقص، لاتنتج سوى ثمار مرة. ويعبِّر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة، منها الغلو والمبالغة. ففى «**من الزرقة الداكنة حكاية**» اختار الكونت الإيطالى **ستة رجال من الأسافل: البناء، والحداد، والحوذى، وفالح الأرض، وصانع الأثاث، والنقاش، وألبسهم حُللا سوداء وأحذية تلمع، وعلمهم كيف يتمخطون فى مناديل، وكيف يلعبون الورق، وسرعان ما أصبحوا يرطنون بالطليانية، ويلعبون الورق بخفة الحواة، ويحسنون الغمز واللمز، ويشربون من جيد الخمر البئر والنهر والبحر فلا تدور لهم أدمغة، ويأكلون من اللحم المشوى والمقلى التلال والجبال والسهول والوديان فلا يصيبهم مغص أو وجع**».[٢٢]

ونرى من النص السابق كيف توظف المبالغة هنا لتحويل الارتقاء أو «**تصفية النقص**» إلى رذيلة؛ فالشبع يتحول الى تخمة، والشراب إلى السكر، والمهارة إلى احتيال وادعاء. وعندما يترك الكونت الأيطالى رجال القرية لمصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى، ويغطيهم التراب.

ويلجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهى خلق نوع من السرد المتعدد المستويات، حيث يمزج الواقع واللا واقع، أو الحقيقة والوهم. هذا إنما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام فى مستوى السرد الرئيسى ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة[٢٣]. ففى حكاية «**هكذا تكلم الفران**» يتحقق الارتقاء فى ثلاثة أحلام متتابعة، ينسجها الكاتب فى مستوى السرد فلا يفصل الواقع عن اللاواقع. وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها. فما محتوى هذه الأحلام التى تمثل تتويجا لتطلعات الفران ومثله الأعلى؟ فى الحلم الأول تصبح زوجة الفران طاهية فى القصر؛ وفى الحلم الثانى يبنى الفران هرما صناعيا ويجلس أمامه، يجمع النقود من السواح؛ أما فى الحلم الثالث فيكتشف الفران أنه يغازل فتاة يتضح أنها ابنته. وقد نفسر هذه الأحلام على أنها استعارات للدعارة والطفيلية وارتكاب المحارم. ويعادل الارتقاء هنا السقوط فى أقصى وأقبح صوره.

إن الشىء الذى يلفت النظر فى هذه الحكايات هو أن الشخصيات المحورية تعاقب لانتهازيتها؛ فقد حطموا «**القواعد الخلقية الفطرية**» التى تعد العماد الأساسى للحكاية الشعبية كما عرفها **أندريه يوليس**.[٢٤] فالرسالة الخلقية فى الحكاية الشعبية تنبع من إحساس فطرى بالأخلاق والا أخلاق؛ فالحكم الأخلاق هنا ينبع من العاطفة، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذى لايخضع بأى شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التى تحدد العدل والخلق النبيل. وقد تخلت الشخصيات عن هذه القيم، وخانت الطبقة التى تنتمى إليها، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إذلال نفسها وتحقيرها. إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يخالف موقف الواقعية النقدية التى تبرىء وتبرر؛ فالكاتب فى الحكايات يعاقب شخصياته التى تنتهز الفرصة، لا شخصياته التى تتيح الفرصة؛ فالمفعول أكثر مسئولية من الفاعل. إننا لاندعى بأى شكل من الأشكال أنه يبرىء الفاعل، ولكنه يخلق إحساسا بالمسئولية والكرامة والقيم الخلقية؛ فالفاعل لايكون فاعلا إلا أذا وجد مفعولا يقع عليه فعله. وإذن فالمفاعيل هم الأشرار الذين يجب معاقبتهم؛ هم الذين يخلقون طبقة أولياء نعمتهم بتقبل هذه النعمة. إنهم يشاركون فى صنع المجتمع القاسى الظالم وليسوا مجرد ضحاياه.

وقد نستخلص من الحكايات موقفاً ثوريا متضمنا هو ضرورة رفض المساومة والخضوع. فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، فإن قيمة الفرد تأتى من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه. فقبول المشاركة فى اللعبة بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه. وتنادى هذه الحكايات بضرورة الرفض والانفصام عن مجتمع الظلم والفساد.

الصدى المفارق فى رواية صنع الله إبراهيم «اللجنة» (١٩٨١)

تتميز أعمال **صنع الله إبراهيم** فى جملتها بنوع خاص من المفارقة، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة. ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايتيه الأوليين اللتين تظهر فيهما بعض بذور الاستراتيجية التى نتلمسها فى رواية «**اللجنة**». وهذا لايعنى أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعنى أن ثمة استمرارية فى المعالجة النصية للمفارقة لدى **صنع الله إبراهيم**. ونود أن نبدأ بالموقف العام للكاتب؛ فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التى يقدمها؛ فهناك نوع من الانفصال العاطفى بينه وبين المادة القصصيه تجعله يقدمها بأسلوب تقريرى شفاف خال من الجانب الانفعالى. فاللغة التى استخدمها صنع الله إبراهيم فى رواية «تلك الرائحة» ورواية «نجمة أغسطس»، هى لغة قريبة من لغة «درجة الصفر» معرَّاة من جميع الأشكال البلاغية، والاستخدامات المجازية. وتتولد المفارقة فى مثل هذه المواقف من التعارض القائم بين المادة القصصية نفسها والطريقة التى تقدم بها هذه المادة. وقد عرفت هذه المفارقة **بالمفارقة اللاشخصية** **impersonal irony** أو القول الهادىء النبرة **understatement** وينفرد **صنع الله إبراهيم** بهذا النوع من النبرة دون غيره من الكتاب؛ فقد استحدث هذه الكتابة فى رواية «**تلك الرائحة**». ثم وظفها توظيفا موفقا فى رواية «**نجمة أغسطس**»، ويمكننا أن نستشفها أيضا فى رواية «**اللجنة**». هذا بالنسبة لنسيج الكتابة نفسه، أى بالنسبة لمستوى اللغة: من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصفات وأفعال القلوب وغيرها من الأبنية اللغوية التى تحقق الشفافية فى اللغة.

ويلجأ **صنع الله إبراهيم** فى «**نجمة أغسطس**» إلى نوع آخر من المفارقة ـ بالإضافة إلى شفافية الأسلوب ـ يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائى من خلال تضمين لنصوص من خارج النص الروائى. فعندما يضمن صنع الله إبراهيم فى رواية «**نجمة أغسطس**» النصوص الخاصة برمسيس الثانى فإنه يهدف إلى رفض ماتمثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد. وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لها بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص، ولكنه فى الواقع هو رفض المعنى الأصلى لهذه النصوص؛ فالمفارقة تكمن فى موقف القائل من قوله. ولكى تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلقى أن يسلك مسلكين: المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالى؛ والمسلك الثانى هو فهم موقف القائل من هذا القول وهو فى عمومه موقف رفض وإدانة. وقد تكون تسمية هذا النوع من المفارقة «**بالصدى المفارق**»[٢٦] تسمية توضح الميكانزم الذى تتبعه فى توصيل ماتريد توصيله. وقد استعار صنع الله إبراهيم أصداءه فى «نجمة أغسطس» من عدد كبير من النصوص بذكرها فى تذييل ألحقه بروايته، منها المطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السد العالى، وشركة المقاولين العرب، ووزارة الثقافة، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعونى. وتنتمى كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة، التى يحاول الكاتب دحضها فى روايته ومناهضتها.. وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر فى بعض أجزاء «**نجمة أغسطس**» فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية «**اللجنة**».

وقد ظهر الفصل الأول من رواية «اللجنة» فى مجلة الفكر المعاصر فى مايو ١٩٧٩ فى شكل قصة قصيرة، ولكن يبدو أن هذا النص تشعب واتسع وتفرع وتراكم، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت فى سنة ١٩٨١. وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول يتمثل فى ثلاثة فصول، ويمكن عنونته بـ «البحث عن المعرفة». أما القسم الثانى الذى يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عنونته بـ «**عواقب الحصول على المعرفة**». وتنتمى هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعروفة بـ **Bildungsroman** وهى روايات التدريب أو التعليم؛ حيث يبدأ البطل الصعود فى سلم حياته، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال ممارسات مختلفة ومغامرات عدة، حتى يصل إلى مرحلة النضوج والاختيار؛ فإما أن يخرج من هذا البحث الطويل منتصرا مكللا بالغار، وإما أن يخرج منه مثخنا بالجراح ومحطما. وتتبع «**اللجنة**» هذه البنية؛ ففى الجزء الأول ينطلق البطل فى البحث عن المعرفة، ثم يوضع فى وسط الرواية على التحديد فى موقف الاختيار، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة، ولكنه فى النهاية لايقوى على تحمل هذا الاختيار، فيقوم بتدمير نفسه.

وإذا أمعنا النظر فى الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا، فيتبع نسق اللغز. ولهذا الاختيار دلالة فى غاية الأهمية؛ حيث إن اللغز بنية تحمل فى طياتها توترا حادا. فالتوصل إلى المعرفة لايتم فى انطلاق وحرية، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة.[٢٧] وينتج عن الموقف المعرفى الذى تنطوى عليه بنية اللغز مجموعة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر، ثم بوظيفة الموقف الكلى. ولنحاول أن نتبين هذه الأبعاد الثلاثة فى الرواية نفسها. فمنذ اللحظة الأولى التى تبدأ فيها الرواية يمثل الراوى بين يدى اللجنة فى موقف الممتَحن الذى تُوَّجه إليه الأسئلة. ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة سلطوية، يشعر الراوى بقسوتها وبوطأتها، إذا أنها تتحلى بكل صفات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل مايتعلق بالراوى، بالاضافة إلى القدرة على إذلاله وتحقيره. فالراوى يقف أمامها موقف المهان المقهور. أما عن طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية بريئة ـ إذا صح القول ـ ولكنها معرفة مُقَوْلَبةٌ مسبقا فى إطار إيديولوجية اللجنة. بمعنى أن الراوى كان عليه أن يستشف ماتريده اللجنة أن يجيب به، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها فى فطنة وذكاء. وعندما وضع **صنع الله إبراهيم** الراوى فى هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين: أولاهما مشكلة التوصل إلى المعرفة، الذى لايمكن أن يتم فى فراغ، لأنها دائماً تخضع لسلطة توجهها وتحجبها؛ فالسلطة هى مالكة المعرفة، والفرد دائما فى موقف امتحان. والمشكلة الثانية هى تجريم المعرفة، بمعنى أن المعرفة لايمكن أن تقدم فى براءة، ولكن الفرد يشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة. وينتج عن ذلك توطيد سطوة الإيديولوجية السائدة. ويأتى هنا استخدام الصدى المفارق فى الرواية؛ فجميع الإجابات التى يقدمها الرواى إجابات مأخوذة من مقولات سابقة، تشكل النص الإيديولوجى للسلطة؛ وكلها مستمد من الصحف والمجلات، وجميع الحجج التى يقدمها الراوى دفاعا وجهة نظره إن هى إلا تفسيرات مأخوذة من مقولات فعلية أو ضمنية من الخطاب الإيديولوجى السائد، تقدم فى صيغة تسودها الجدية المطلقة، وينجح صنع الله إبراهيم فى وزن النبرة الجدية التى يقدم بها هذه الحجج، فتأتى المفارقة من المسلكين اللذين أشرنا إليهما من قبل: أن القارئ يتعرف هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات مناحيم بيجين حول بناء الأهرام، أو المقتطفات المأخوذة من الصحف، مثل «الموند دبلوماتيك» وغيرها)، ثم يتعرف أن تضمين هذه المقولات هو بمثابة شجبها وإدانتها.

وتتفاقم المواجهة بين الراوى واللجنة بتكليفه حل لغز متشعب الأبعاد، هو دراسة موسعة عن «**ألمع شخصية عربية معاصرة**». والكم الهائل من المعلومات التى يجمعها الراوى حول «**الدكتور**» هى بمثابة أصداء مفارقة، تتخلل الخطاب الإيديولوجى للسلطة الحاكمة، وكل ماتنطوى عليه من مقومات ومن أبعاد. والمعلومات التى يجمعها الراوى هى الجهاز المعرفى السلطوى كما يتقولب فى الصحف والمجلات؛ فهى المصدر الأساسى الذى يلجأ إليه الراوى. ولكن الهدف الأساسى من التوصل إلى الإجابة الصحيحة ـ وهو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة ـ لايتحقق؛ فكلما ازداد الراوى معرفة ازداد وعيا، وكلما ازداد ثقة بنفسه

ازداد بعدا عن عالم اللجنة . وينتهى الأمر بالراوى إلى قتل عضو من أعضاء اللجنة ولكنه لايقوى على الاستمرار فى بحثه المعرفى ، وينتهى به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه ، وهو «**أكل نفسه**» .

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجنة تطرح فى المقام الأول مشكلة «المعرفة» فى المجتمع العربى المعاصر . ونريد أن نختم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسى . فلا شك أن تزييف المعرفة وحجبها ، وفرض منظور الإيديولوجية السائدة على المجتمع من خلال مايمكن أن نسميه القمع المعرفى ، من المشكلات الجوهرية التى يعانى منها المجتمع ومن ثم فقد أخذ الأدب على عاتقه أن يفضح هذا الزيف ، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة . غير أنه فعل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب التعرّف (**ويتضح هذا بجلاء فى رواية صنع الله إبراهيم**) لا أدب المعرفة ، وأصبح مرتبطا ارتباطا لصيقا باللحظة الآنية ، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات المفاتيح (**هل لنا أن نجد فى «الدكتور» لغزا نحله بمفتاح «المهندس» مثلا**) . **ولاشك أن فى ذلك الموقف مايفقد الأدب بعده الجمالى .**

وقد نتفق على أنه من وظيفة الأدب التبليغ ولكنه لابد أن يجاوز هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفة فنا يجاوز اللحظة المكانية والزمانية .

٠ هوامش

(١) إننا نرى فى استمرار تسمية هذا الجيل بـ «الأدباء الشبان» مغالطة تؤدى إلى سوء تقييمهم ، حيث إنهم أصبحوا الآن فى سن الكهولة ، وهم يعدون ـ فى رأيى ـ الجيل المكتمل الأدوات اليوم . وأيضا تقف هذه التسمية حائلا دون اكتشاف جيل «الأدباء الشبان» اليوم والاهتمام بهم .

(٢) راجع مقال ياكبسون :

«La dominante» in questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 145-151.

(٣) إن التساؤل بالنسبة للأشكال القصصية التقليدية أخذ أساليب مختلفة وطرح نفسه عن طريق الشك فى صلاحية الأدب نفسه فى التعبير عن الواقع . وفى مثل هذه الحقب التاريخية يصعب التوصل إلى تيار موحد فى التعبير الأدبى . ويأخذ الرفض أشكالا مختلفة بل متصارعة ؛ ولذلك نريد أن نوضح هنا أن كل ماأنتج فى العشرين سنة الأخيرة يدخل فى تصنيفنا ، ولكننا نحاول أن نصل إلى البواعث التى تكمن وراء بعض البنيات الأساسية فى التشكيل القصصى .

(٤) اعتمدنا فى هذا البحث لتحديد مصطلح المفارقة **Irony** على مجموعة من المراجع . أهمها :

Soren Kirkegaard, The Concept of Irony, trans. by L. M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.

D. C. Muecke, The Compass of Irony, London Methoen, 1980.

D. C. Muecke, «Irony Markers», Poetics 7 (1978) 363-375.

S. Freud, Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'inconscient», Paris, gallimard, 1978.

V. Iankélévitch L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.

(٥) وقد أدخلت الدراسات اللغوية الحديثة المعروفة «بالبرجماتية» **Pragmatics** فى تحليلها للخطاب أبعادا تجاوز القول نفسه ، وتتصل بالمتكلم والمخاطب . فالجانب الذى يتعلق بمقصد المتكلم يسمى **Illocutionary** والجانب الذى يتعلق بوقع القول على المخاطب يسمى **per locutionary** أما الجانب الذى يتعلق بالقول فيسمى **locutionary** .

(٦)

C. Kebrat-Orecchioni, «Problémes de L'ironie», Linguistique et Sémiologie,

Travaux du Centre Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1976, 2: 9-46.

(٧) استخدم جيرار جينيت هذا المصطلح فى سلسلة من المحاضرات ألقاها فى القاهرة فى ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المختلفة .

(٨) راجع مقال رولان بارت «الإيهام بالواقع»

«L'effet de réel», Communication 11, 1968.

(٩) راجع الفصل الأول من كتاب :

Mikhail Bakhtine, le Marxisme et la philosophie du language, Paris, Les éditions de minuit, 1977.

(١٠) قد نشير هنا إلى بعض الأمثلة من هذه المعارضات ، فنذكر عمل الروائى التشكيلى كاريل تشابيك **Apokryfy** أو الأسفار المكذوبة ؛ وكان هدفه فضح عمليات التلفيق فى التاريخ ، أو رواية روبرت فولز «زوجة الملازم الفرنسى» ، حيث يوازى بين الرواية الفكتورية والرواية الحديثة لكشف سطوة المجتمع الفكتورى التقليدى .

(١١)

S. golopentia-Eretescu, «Grammaire de la parodie» Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée, 6, 1969, p. 171.

(١٢) ابن إياس بدائع الزهور ، جـ ٥ ، ص ١٨٨

(١٤) نفس المرجع .

(١٥) ويبدو من دراسات الأعمال الحديثة أن سيطرة أحادية الراوى العالم بكل شىء أصبحت غير محتملة فى العصر الحديث . وقد درس الناقد الروسى **M. Bakhtin** ظاهرة البوليفونية فى أعمال ديستيوبفسكى دراسة وافية . راجع :

M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, trans. by R. W. Rotsel, Aradis, 1973.

(١٦) قدمت الدكتورة رضوى عاشور تحليلا ممتازا لدور الوهم فى بنية رواية «الزينى بركات» . ونحيل القارئ إلى هذه الدراسة القيمة : رضوى عاشور والتاريخ : الزينى بركات لجمال الغيطانى . الطريق ، العدد الثالث / الرابع ، أغسطس ١٩٨١ .

(١٧) وصفت هذه للواقف بالمفارقة الدرامية **Dramatic Irony** ويمكن تعريف هذا النوع من المفارقة على أنه الموقف الذى يتولد من سلوك إنسان ما سلوكا معينا وهو جاهل تماما بكل ملابسات الموقف وحقيقته ، بخاصة عندما يكون هذا السلوك مخالفا كل المخالفة للملابسات تماما . فالمفارقة الدرامية تتمثل فى الصراع بين الوهم الذى يعيش فيه الإنسان وحقيقة الأمور الذى يجهلها . راجع .

D. C. Muecke, The Compass of Irony, p. 137.

(١٨) إن معارضة التراث الكلاسيكى فى الفن الحديث هى وسيلة من وسائل كسر تقديسه ورفض وطأة التقاليد . ولذلك نجد فى هذه المعارضة نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة . ونجد هذا الموقف فى معارضة جويس لهوميروس ، أو معارضة بيكاسو للوحة فلسكويز المشهورة «الوصيفات» ، أو فى تأليف بروكوفياف لسمفونيته المعروفة بالكلاسيكية .

(١٩)

A. Olrik, «Epic Laws of Folk Narrative» in A. Dundes, The Study of Folklore, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129-142.

(٢٠) راجع دراسة الدكتورة فريال غزول عن حكاية السندباد فى :

Ferial I. Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, P. 111-118.

وراجع أيضا :

Propp, Morphologie du Conte, troduit durusse par L. ligny, Paris, gallimard,

p. 157.

(٢١)

L. Bremond, Les bons recompensés et les méchants punis, morphologie du conte morveilleux Francais, in e. Chabrol (ed.) Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, p. 111.

(٢٢) يحيى الطاهر عبد الله ، **حكايات للامير** ص ٥ ـ ٦ .

(٢٣) هذا الاستخدام استخدام نمطى من استخدامات الساتوريات التى كانت تحتوى على نوع من اليوطوبيا الاجتماعية تقدم فى شكل أحلام وهذا النمط يؤكد وهمية اليوطوبيا وحقيقة الواقع .

(٢٤) راجع بالنسبة لتعريف الرسالة الخلقية التى تحملها الحكاية الشعبية

A. Jolles, Formes Simples, Paris, Seuil, 1972, p. 190.

(٢٥) لقد قنا بتحليل مفصل لخطاب الشفافية فى رواية نجمة أغسطس فى مقال آخر سينشر فى مجلة «ألف» الصادرة فى ربيع ١٩٨٢.

Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August by Son 'allah Ibrahim.

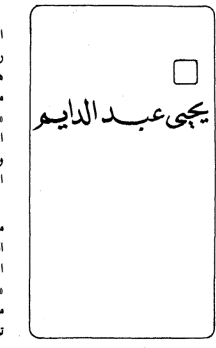
(٢٦) راجع

D. Sperber and D. Wilson, «Les vionies Comme mentions» Poétique 36, 1978, pp. 399-412.

(٢٧) قدّم يولس تحليلا مفصلا لطبيعة اللغز وقارنه بالأسطورة ، ووضح فى تحليله الإكراه الذى يميز اللغز والتوتر الذى ينتج عنه ؛ ففى حين تقدم الأسطورة الإجابة عن السؤال يقدم اللغز السؤال الذى يتطلب الاجابة .

تيار الوعى

والرواية اللبنانية المعاصرة



ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة فى الأدب الروائى العالمى ، لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعظمها تأثيرا ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائى ، وقلبت معاييره السائدة رأسا على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا « التيار » فى العقد الثالث من القرن العشرين . وقد كان هذا التيار ثمرة طبيعية من ثمرات التجريب والتجديد فى هذا القرن ، لما أتاحه التطور الحافل بالتغيير من إمكانيات التصوير للحياة الثرية المترعة المعقدة . وكان ظهور هذا الاتجاه إيذانا بظهور مايسمى « بالقصة الحديثة » ، التى ثارت على ماسبقها من مناهج روائية ، خصوصا رواية القرن التاسع عشر ، التى كانت تضم الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة ، شأنها شأن اتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التى كان الصراع فيما بينها يجرى فى مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائما . وكانت تلك الروايات مشدودة إلى تقاليد كثيرة ، أخصها الحبكة والحدث والشخصية .

وقد احتلت « الرواية الإنجليزية » مكان الصدارة منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر ؛ إذ شهدت مايشبه الطفرة فى أواخر الخمسينيات على يدى « جورج إليوت » و « جورج ميريديث » ، ثم بدأت التغيرات تظهر فى وضوح فى أعمال « **هنرى جيمس** » فى بداية الثمانينيات . وثمرات هذا التغير انعكست فى روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال « **ديكنز** » و « **ثاكرى** » و « **برونتى** » و « **ترولوب** » . ولم يكن الإنتاج الروائى لجيل الثمانينيات والتسعينيات يتمثل فى الرواية الإنجليزية وحدها منذ « **دانيل ديفو** » صاحب قصة « **روبنصون كروزو** » ، بل تجاوزه إلى الرواية الروسية والفرنسية التى ترجمت إلى الإنجليزية [1] .

لكن قصاصى العصر الفكتورى، ماكانوا يحذقون سوى السرد القصصى أو « الحدوتة » ، وكانت شخصياتهم الروائية محددة المعالم منذ البداية دائما ، فلا تتغير طوال الرواية ، كما كانوا حريصين على التأثير العاطفى عن طريق اصطناع ذروة القصة [2] . لكن التغير الجذرى الذى حدث للرواية آنذاك تمثل فى الجدية الشديدة التى اتسمت بها من حيث الموضوع والشكل ، على ما يتضح بمقارنة أعمال كل من « **ديكنز** » و« **ثاكرى** » و« **ترولوب** » من جهة ، بأعمال كل من « **تولستوى** » و« **دستويفسكى** » و« **فلوبير** » من جهة أخرى ؛ إذ ينعكس فى إنتاجهم اختلاف الهدف الذى اختطه لنفسه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روائيو الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعاظا أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور الترفيه الدائم عن الجمهور ، يرون أن مهمة القصاص إزاء قرائه أن « يضحكهم ويبكيهم ويشوقهم » [3] .

وهى نظرة متواضعة للقصاص حين يرى وظيفته تنصرف إلى الترفيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان فى كتاباتهم ما يؤكد جدية نظرتهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهى نظرة نابعة من شعورهم بالمسئولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تحتم عليهم ضرورة التزام الصدق فى التعبير عنها ، ومن معاناتهم لألوان من الصراع ، بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وميوله الذاتية ؛ بين القواعد الفنية التى انتهجها الروائيون من قبله ، وحريته الكاملة التى يراها ضرورية للتعبير عن نظرته [4] .

وقد مهد هذا الجيل فى أواخر القرن التاسع عشر لظهور الثورة على القديم ؛ وكان على رأسه كل من « **هنرى جيمس** » (١٨٤٣ / ١٩١٦) و« **جوزيف كونراد** » (١٨٥٦ - ١٩٢٤) الذى حمل ما بشر به « **جيمس** » من مبادئ ، وسار على نهجه فيما كتبه من مقالات ترسم

للرواية أسسا جديدة ، وكانت بداية ما كتبه «جيمس» مقالته (١٨٨٤) ، ثم أتبعها بمقدمات بلغت ثمانى عشرة ، كانت كلها إشارة لنقد روائى جديد يستهدف التمييز بين القديم والجديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلا فنياً غنيا بالإمكانات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائى فيما يقدمه من صور للحياة فى التزام منه للصدق ، دون أن يقيد بأى ضرب من ضروب القواعد والتقاليد ، وأن له أن يختار ما يروقه من موضوعات ويعالجه بالطريقة التى يراها أفضل الطرق . وأهم ما أكده من مبادئ ـ وهو واحد من أسس النقد الحديث ـ هو مبدأ الوحدة فى الرواية التى هى كأى عمل أدبى آخر ، وحدة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو الحوار أو الأسلوب ؛ إذ إن الرواية «شىء حى متكامل متصل ، مثل أى كائن حى » ، إلى ما أكده من ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية ، لتكون أساس البناء الفنى للرواية بدلا من الخبر والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب المتميز بموسيقاه وإيقاعه فى العرض ، فى إطار استعانة هذا الأسلوب ببعض عناصر الفنون الأخرى ، كالمسرح والتصوير والموسيقى . ومن ثم يختفى دور الراوى ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ «الإدراك» أو «**الوعى الموحد**» ، بمعنى الوعى الذى يخص واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله نتبين أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية[٥] . ومن هنا أتيح لكتاباته أن تسبق كتاب روايات «**تيار الوعى**» المشهورين ، إذ سبقهم إلى تصوير «الشخصية من الداخل» وصرف العناية إلى ذلك ، أكثر من عنايته بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجى . ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة فى كتاباته النقدية وحدها ، بل إنه طبقها فى روايتيه «**السفراء**» و «**جناحا الحمامة**» ، اللتين عنى فيهما عناية كبرى بالتحليل الداخلى للشخصيات .

وفى الوقت الذى كان كل من «**جيمس**» فى أواخر حياته الأدبية ـ فى بداية الحرب العالمية الأولى ـ قد قدم فيه خير أعماله ، كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشبان الذين كانوا بصدد البحث عن أسلوب روائى جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة لهم مكان الصدارة فى الأدب الإنجليزى فى مطالع القرن العشرين ، لكن أولئك النفر من الشباب ثاروا على نهجهم ، لأنهم كانوا مهمومين فى إنتاجهم الروائى بالمظاهر المادية للحياة ، دون العناية بجوهرها ، وكانوا يستنفدون طاقاتهم الفنية فى الاهتمام بتفصيلات الأشياء التافهة للواقع المحيط بهم ، فى ظل المذهب الواقعى أو الطبيعى . ولم ترض هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحثين عن أسلوب يلبى حاجتهم الفنية ، ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عائقا يقف فى سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من زلزلة روح الثقة فى كل ما هو قديم ، خلال الحرب العالمية الأولى ، ولما ساور شعورهم بعدها من فقدان الثقة فى كثير من القيم الاجتماعية والخلقية وغيرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفا من الطبيعة الإنسانية . ومن ثم غدا مرفوضا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتنظيمات اجتماعية مثالية ، ونظر جيل الشباب نظرة سخط ورفض إلى اتجاهاتهم ، الطبيعية التى أخلصوا لها .

وكانت ثورة الجيل الجديد متمثلة فى شكل محاولات تجريبية لم تنبت من فراغ ، فقد بشر بملامح منها «**هنرى جيمس**» ـ على ما تبين ـ من حيث احتفاله بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «**عالم اللاشعور**» ، وهو ما عنى به «**بروست**» فى روايته «**البحث عن الزمن الضائع**» ، ورغم أنها أعظم رواية فى هذا القرن ، وأنها حققت نجاحا ساحقا ، فإن أجزاءها تتباين فى قيمتها ، لما فى نظراتها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكلوجية والفلسفية الشائعة فى عصره ، على ما يرى «**سومرست موم**»[٦] . وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعى» ، مثل محاولة «**إدوارد دوجاردان**» الأديب الفرنسى الرمزى ، الذى كتب رواية لم تنل اهتماما ذا بال عند ظهورها ، سماها «**أشجار الغار**» **Les Lauries Sontcoupes** وبرغم أنها كانت فى فكرتها وتركيبها تتسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلى للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «**جيمس جويس**» ، واعترف بتأثره بطريقتها .[٧] وقد سبق جميع هؤلاء فى الاهتمام بالتأملات الداخلية «**لورنس ستيرن**» (١٧١٣/١٧٦٨) الروائى الإيرلندى صاحب قصة «**تريسترام شاندى**» ، التى نبذ فيها قواعد القصة (معتمدا على إثبات الخواطر والتأملات والأفكار دون تنسيق ، وكانت قصته تؤكد أن الأفكار فى وسعها أن تعوضنا عن الحبكة وحركة السرد القصصى . ولفتت طريقته هذه كتاب «تيار الوعى» . وقد حمل هذا الجيل الثائر الجذور الأولى «**لتيار الوعى**» ، الذى أصبح ثورة فى الكتابة الروائية لها أصداؤها القوية فى الأدب العالمى حتى الآن ، وأحدث مفهوما خاصا جديدا هو «**طريقة تيار الوعى**» . **Stream of Consciousness Technique**

وأبرز رواد هذا التيار هم «**جيمس جويس**» (١٨٨٢ / ١٩٤١) ، و«**فرجينيا وولف**» (١٨٨٢ / ١٩٤١) و«**دوروثى ريتشاردسون**» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «**تيار الوعى**» على تفاوت بينهم فى استخدامهم ، لكنهم جميعا كانوا طليعتها . وقد استخدموا فى رواياتهم مانادوا به من تجديد ، ثاروا فيه على «**المذهب الطبيعى**» أو «**المادى**» ، أو «**الفن الفوتوجرافى**» ، ودعوا إلى التخلص من قيود الماضى ، وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب ، دون الخضوع لطغيان التقاليد الفنية المسيطرة عليه ، على مايتمثل فى دعوة «**فرجينيا وولف**» إلى ضرورة أن ينحى الروائى عنه هذه التقاليد المقيدة لحريته ، حتى لاتكون هناك «حبكة ولاملهاة ولا مأساة ، ولاقصة حب ، ولاكارثة بالأسلوب المعروف ..»[٨] وكانت صيحتها هى و«**جويس**» و «**دوروثى**» ـ إلى جانب رواياتهم ـ هى بداية التجديد الجذرى فى «القصة الحديثة» فى مطالع القرن العشرين . وجاء صدى قوى التأثير بما ساد قرننا من غموض وتعقيد وكشوف علمية باهرة فى مجال الفيزياء ، وعلم النفس التحليلى لدى «**فرويد**» و «**يونج**» ، وعلم الاجتماع ، وفى التكنيك السينمائى ، وماأبدعه الفن الموسيقى . وقد انعكست نتائج كل ذلك فى «تكنيك» هذه الروايات . لقد غدت تتميز

عما تقدم عليها بظاهرة «التفتيت **Atomization** أو مايسمى «البعثرة المنهجية» فى تنسيق المادة القصصية . وفى رسم الشخصيات . وفى السرد ومفردات الأسلوب . وقد نجم عن هذا التفتيت أو التشقيق أن غدت «الوحدة» فى القصة هى «الكلمة» فى «الأسلوب» . وغدت متمثلة فى «الحالة النفسية التى تنقلها الشخصيات . وفى مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التى يتألف منها نسيج القصة»[9].

وعلى هذا النحو كانت ظاهرتا التفتيت والتحليل صدى للتفتيت فى «علم الفيزياء» والتحليل فى «علم النفس التحليلى» ، وامتدتا إلى جوهر القصة الحديثة ، شكلا ومضمونا . وحبكة ولغة . كما كانت ظاهرة «تداعى المعانى» فى القصة من حيث التذكر الحر الطليق من قيود الزمن . صدى للتكنيك السينمائى . وكان «الإيقاع» فى أسلوب القصة الحديثة والإلحاح على ترديد ألفاظ أو عبارات فى ثناياها . صدى للفن الموسيقى . كما جاءت حرية التعبير عن العالم الداخلى للإنسان فى هذا القرن . بما هو منرع به هذا العالم من التناقضات وألوان القلق والتوتر والثورة . صدى لحقيقة ماحدث بعد الحرب المدمرة . من زعزعة الأفكار والفلسفات والمعتقدات التى سادت فى الفترة السابقة عليها . وقد نحت «القصة» ــ منذ تلك الفترة ــ نحو النزعة التجريدية التجريبية . وفى ظلالها . كتب كل من «**جويس**» روايته «**عوليس**» **Ulysses** (١٩١٤ / ١٩٢١ / ١٩٢٢) . وكتبت «**فرجينيا وولف**» رواياتها ، على نحو ماكتب «**إزراباوند**» و «**ت . س إليوت**» أشعارهما ، وليس فيها جميعا رابط منطقى . بل هى أصداء لما فى العصر من قلق وحيرة وانعدام الاتساق والتسلسل المنطقى أو العقلى . تعكس صورة صادقة لهذه الحياة «المفككة المفتتة» . وهكذا بدت القصة الحديثة فى شكل «وعاء يضم كل المتناقضات التى تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة . وكأن الحياة فى نظر الإنسان دنيا يراها لأول وهلة . فتبدو فى ناظريه كأنها لغز من الألغاز»[10].

ولذا فإن تكنيك هذا التيار تسوده سمات خاصة ، تتمثل فى غلبة الصنعة الفنية على الابتكار ، وغلبة التحليل على الانسجام والاتساق ، والتعقيد على البساطة ، والفرد على المجموع ، والعقل الباطن على العقل الواعى ، استنادا إلى قصوره . ويدخل فى هذا الإطار الميل إلى نقل الاضطرابات النفسية التى كشفها علم النفس و «الفكر الطفلى» عند الإنسان . كل هذا بالإضافة إلى القفزات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة ، بعضها يقع خارج الزمان ، كما غلب الرمز على الإيضاح ، والإلماح على الإفصاح ، وساد الاهتمام بالتحليل النفسى والعلم وبالموسيقى لتأثيرها فى شعورنا ، والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصاص الزمان ويجمده ليمنحنا صورا تعكس الألوان والظلال بوضوح ، وهو ماتنحيه «الانطباعية» . وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحبكة من خلالها هى والحدث والمواقف ، وإلى تصوير الجنس بيولوجيا وسيكلوجيا . وبذا أصبحت مادة القصة ذهنية لاحسية ، وكلماتها حافلة بالدلالات والرموز وغدا ارتكازها قائماً على تداعى المعانى وفيضان الفكر وجريانه وسيولته ، دون مراعاة لقيود الترابط الفعلى وتنظيماته . وهذه السمات كلها تمثل «المحور الأساسى» فى القصة الحديثة التى تبنت هذا التيار.

على أنه ينبغى التفريق فى هذا المجال بين رواية «**تيار الوعى**» و«**الرواية السيكلوجية**» ، لأن الوعى استخدم مصطلحا على هذه الروايات التى يضم مضمونها الجوهرى وعى شخصية أو أكثر . و«الوعى» ليس مثل «الذاكرة» و «الذكاء» . فهو أكثر تحديدا من كلمة «الوعى» التى تدل على منطقة «الانتباه الذهنى» التى تبتدئ من منطقة ما قبل الوعى وتمر بمستويات الذهن . وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستويات التفكير والاتصال بالآخرين . وهذه المنطقة الأخيرة هى التى نعنى بها «القصة السيكلوجية» تقريبا . لكن قصة «**تيار الوعى**» تختلف عنها فى عنايتها بالمستويات التى تقع على هامش الانتباه . لأنها نوع من القصص ، يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ماقبل الكلام من الوعى ، بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات[11].

وهذا مايجعلها مستقلة عن أية تيارات سابقة . فهى فى المحل الأول تعنى بمستويات لاتخضع للتنظيم على نحو منطقى . ومن ثم لاتخضع للمراقبة أو السيطرة . ويمكننا أن نستخدم مصطلح «النفس» أو «الذهن» مرادفا لمصطلح «الوعى»[12]. ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم ، وشغفوا بالتصوير الدقيق للحياة العقلية والنفسية ، وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين ، لأنهم اكتشفوا بنفاذ حسهم وبصيرتهم أن الحياة الواعية للإنسان ماهى إلا جزء ضئيل من حياته . وأن العقل الإنسانى ليس على هذا النحو من الاتساق الذى نظنه . وأن الإنسان يحتوى على «خمس أنفس أو ست ، تظهر واحدة منها فقط ، مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذى يظل يطفو على سطح الماء ، ويظل الباقى مغموراً ــ على حد تعبير «ألدوس هكسلى» . [13] وهم لكى يصلوا إلى جوانب من أغوار تلك النفس الدفينة . فإنهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف الحياة الداخلية النفسية والعقلية . مثل «اللاإيجابية» . وفلسفة ــ «**برجسون**» وأفكاره عن الزمن ، والأفكار التى تنتمى إلى «مابعد السلوكية» . و «المنطق الرمزى» . و «الوجودية المسيحية» . و «التصوف الدينى»[14].

ولكل ذلك ، كان من أسس «التكنيك» لدى أصحاب هذا الاتجاه ، «المونولوج الداخلى المباشر» ، و «المونولوج الداخلى غير المباشر» ، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ، ومناجاة النفس ، والتداعى الحر من خلال الذاكرة والحواس والخيال ، لأن الوعى فى حركة دائمة لايتوقف إطلاقا ، وهو يجرى فى فيضان وتدفق لاتحده أفكار مرسومة ، وهو فى جريه ربما يسلك سبلا على مستويات قريبة من «اللا شعور» . وهنا تجدر ملاحظة أن العالم الخارجى يتدخل فى جريان الوعى ويكون سببا فى تعويقه لهذا الفيضان ، بيد أن حركة الشعور قادرة على التحرك فى الزمن ، والذهن لايمكن أن تركز حركاته على شىء واحد لفترة طويلة ، حتى لو أريد لها ذلك . ومن هنا فإن أهمية التداعى الحر ، والمهارة التى يمكن أن يستخدم بها لتقديم عنصر الحركة فى العمليات الذهنية ، لهو مما ينعكس بوضوح فى تكنيك «المونولوج الداخلى» .

وعلى هذا «المونولوج» القائم على «التداعى الحر» فى القصة ، نشأت استخدامات جديدة ، مثل قطع الحديث من آن لآخر بين

الشخصيات ، أو بتر المواقف أو الوصف لإفساح المجال لفكرة يثيرها صوت أو كلمة أو صورة أو رائحة ، أو مثل «توارد الخواطر» . وقد أفادت «القصة فى هذا القطع بالتكنيك السينمائى ، أو تكرار الكلمات الرمزية المستخدمة ، بغية الإيحاء بجانب من أعماق النفس ، أو ازدواج الفكرة الأساسية أو الكلمات ؛ أو ظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل أحيانا ، أو نبذ وحدتى الزمان والمكان وتلاشيهما أحيانا ، أو تداخلهما ، وبخاصة عندما يصعب تحديدهما فى «الحلم والكابوس» ، أو عدم التقيد بالربط المنطقى والرتابة العقلية . وهذا لون من «اللامعقولية» ، لأن العقل عاجز عن تعليل سلوك الإنسان وتداعى خواطره[١٥] .

وفيما يتصل بالزمان ، فإن «برجسون» يذهب إلى أن له فيضا ، وأننا عاجزون عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعى عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها ، ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب فى حركة دائمة ، وسيولة ليس لها مدى ، ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، إذ إن هناك زمنا لا عمل لعقارب الساعة فيه ، هو زمن نفسى وليس آليا ، وطرق قياسه عقلية ، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن ؛ فى البواعث اللامعقولة الجارية عبر الزمان ، وهى البواعث التى تتكون منها الحياة ، ويصبح الإنسان فى داخل الشىء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن للزمن بعدا نفسيا ، يتركز فى الحاضر أو الـ «هنا» . وقد راقت هذه النظرية الأدباء حين رأوها تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية . ومن ثم أصبحت القصة خليطا من الماضى والحاضر لا يستطيع أن يعكسه إلا الفن وحده ، إذ إنه هو وحده الذى فى وسعه تجميد الزمان فى الآنية واللحظة الحاضرة ، موقفا جريانه ، ليحتويه ماضيا وحاضرا فى إطار متماسك . وهنا يبرز أثر الرسم والفن فى القصة ، حين يجمد «الروائى» «الزمان أحيانا[١٦]» ، أمام لوحة أو تمثال .

أما ما يتصل بالمكان ، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة تيار الوعى ، وهى من مستحدثات الفن السينمائى ، الذى وفر التداخل بين الصورة المتحركة والقصص الحديثة ، وبخاصة «فن المونتاج» ، وهو من الوسائل السينمائية الأساسية . ومن الفرعية «المنظر المضاعف» ، و«اللقطات البطيئة» ، و«الاختفاء التدريجى» ، و«القطع» ، و«الصور عن قرب» ، و«المنظر الشامل» ، و«الرجوع إلى الوراء فى الزمان» أو ما يسمى الارتداد **Flash back** . و«المونتاج السينمائى» يشير إلى مجموعة من الحيل التى تستعمل لكى تظهر لنا توارد الخواطر والأفكار ، وارتباط بعضها ببعض[١٧] . وقد طرق كتاب هذا التيار استخدام ألوان من تكنيك السينما ، وخصوصا «جويس» فى «عوليس» ، و «وولف» فى رواياتها .

ولكن هذه العناصر التى يستخدمها هؤلاء الروائيون ، تجعل نسيج رواياتهم يبدو وقد عراه التفكك . ومن ثم فإنهم يصبحون موضع نقد يوجه إلى رواياتهم ، ألا تبدو على هذا النحو وكأنما خلت من الوحدة والاتساق ، لأنهم يقيمون أعمالهم اعتمادا على التداعى ؟ والجواب أنهم استعاروا الفنون التى سلفت الإشارة إليها لتنظيم الوعى خلال تقديمهم إياه . وهذا تنظيم لأصل أساسى من أصول هذا التيار ، لكن هناك جوانب غير مترابطة من وعى كل إنسان ، تجعل منه لغزا أمام الإنسان الآخر ، وفى نظره ، فلكل منا خصوصيته وذاتيته ، فكيف إذن يقدمون أعمالهم ويحسنون توصيلها إلى المتلقين ، خصوصا والأمر على هذا النحو ، بعد أن تخلوا عن البناء القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة ، معتمدين على هذا العالم الداخلى وحده ؟

وهنا عناصر فى «التكنيك الحديث» يقوم عليها الاتساق ، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقيموا بينهم وبين المتلقى آصرة وثقة ، وقد أدخلوها على الفن الروائى واستحدثوها ، وأهمها تأخير التصريح بالمضمون الذهنى ، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتركيز ، عن طريق «الرموز البلاغية» ، والإيحاء بالحالات المتطرفة والمتضاعفة للمعنى عن طريق الصور والرموز[١٨] .

وماداموا يصورون عالما داخليا قائما على الإدراك ، فإنه يعمل فى فيضان وعلى مستويات مختلفة كالموسيقى ، وحينئذ يبدو السرد الرتيب كأنه مخالف للتذكر ، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأيام مضت ، والزمان ليس آليا ، وليس هو سلسلة من المواقف الزمنية المنفصلة ، فما الإنسان إلا ذكرياته ، وهو لا يعيش إلا بقدر ما يعى من تجارب وذكريات ، والشخصية فى هذه الحالة جزء لا ينفصم عن إدراكها لواقعها وحاضرها وحافز لمستقبلها ، ولهذا يعنى بعض كتاب هذا الاتجاه ، مثل «**جويس**» ، بالتصوف ، حيث يصبح فى وسع الأديب التأمل هروبا من المتغير الذى تزخر به العجلة الدائرة إلى الأبدية الإلهية . وهذا اللامنتهى أو الأزلى يمكن للقاص أن يصوره مستعينا بالرمز . وهذه وسيلة انطباعية رمزية ، وهى وسيلة شعرية فى التعبير ، يمكن - عن طريقها - السيطرة على الفيضان والإحساس الخاص بالزمن ولغز الوعى ، لتنقل كلها فى سياق قصصى ، يوجد ضربا من ضروب النظام والاتساق فى القصة الحديثة .

على أن هناك وسائل أخرى لإيجاد «الاتساق» المتعلق بالقالب ، ومنها «اللازمة» ، على نحو ما بثها «**جويس**» فى ثنايا «**عوليس**» على نطاق واسع ، لتعبر عن موضوعات فرعية ، «وتعطى معنى لعمليات الشعور المصورة فى الكتاب ، وهى مصطلح مستعار من الموسيقى» ، وخصوصا من دراما «فاجنر» الموسيقية ، و «معناه عبارة إيقاعية متميزة ، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتصحب ظهورها»[١٩] .

ونوع آخر من الاتساق ، هو معالجة الشخصيات فى حيوية تجعلها تطفر كأنها تعيش بيننا ، وتكاد تشبه الناس الذين نفر منهم .

والكاتب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها الـ «أنا» القصصية ، لتحل محل الراوى التقليدى ، لأن الـ «أنا» دائما ما تكون راوياً يفكر فى دوافع الشخصيات الأخرى . وقد استخدم «جيمس» راويا شخصيا فى كثير من قصصه ورواياته ، وهذا ما منحها «تنوعا فى الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا فى كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة محيرة - ولكن بصورة طبيعية - بدوافع الشخصيات الأخرى ، وتلك الحيرة قد تصبح فى بعض الأحيان المادة الرئيسية فى القصة . «فالأنا وحدها التى

تعتبر الحيرة جوهر التجربة ، يمكن أن تجعلها جوهر اهتمام القارئ ، لكن الأنا الأكثر تعقيدا من غيرها فى أى قصة ، والمتعددة الجوانب ، هى الراوى المجهول »[٢٠] .

لكن على « الراوى الشخصى » أن يكون دائما شبيها بالكورس أو المفسر ، لأنه يرتبط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها . وهناك مناطق وأجزاء أخرى من القصة يتطلب فيها التخيل اختفاء هذا الراوى ، وهنا يتطلب الأمر حذقا ظاهرا فى كل « وسائل » الوصف والتفسير والعاطفة ، لأن هذه قدرة فريدة للقصة . وليس ثمة شكل أدبى آخر يعرض سلوك الشخصيات المتخيلة فى عبارات سيكلوجية ودرامية فى آن واحد . وعند هذه النقطة التى تحتاج القصة فيها إلى إزاحة من ينوب عنها فى التفسير ، تبلغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيدها[٢١] .

ولنقف عند أمثلة من قصص « **تيار الوعى** » لدى كل من « **جويس** » و « **وولف** » ، وهما من أكبر روادها . ويلتمس النقاد فى أعمال « **جويس** » المبكرة جذور هذا التيار الذى نضج واستقر بوصفه ظاهرة لافتة مستحدثة فى « عوليس » ، إذ يجدونها فى قصته « **صورة للفنان فى شبابه** » ، التى نشرت مسلسلة فى مجلة **Egoist** فى الفترة من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة فى ديسمبر ١٩١٦ وقد بدت غريبة على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / رمزية فى وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن فى أسلوب ذاتى صرف ، وكان أصل هذه القصة هو قصة « ستيفن بطلا » ، وهى قصة قصيرة ، أثار « **جويس** » فيها المشاكل نفسها التى أثارها فى « صورة للفنان » ، وهى تهدينا إلى جوانب مجهولة من شخصية « ستيفن » ــ وهو اسم البطل فى كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما رآه غذاء لروح الفنان النهمة المتعطشة للمعرفة والعلم . وهى ــ على ما يعدها نقاد جويس ــ جزء من مخطوط « صورة للفنان » فى مراحلها الأولى . وعلى الإجمال فهى تنقل إلينا سجلا ذاتيا لحياته الفكرية والفنية فى تلك المرحلة ، لصورته فى مطلع شبابه ، التى أوضحها بجلاء فى « صورة للفنان » ، متتبعا مراحل نمو هذه الحياة الخصبة لدى شخصية بطله « ستيفن » ، ثم نماها فى شخصية « ستيفن ديدالوس » بطل « **عوليس** » .

هذه الشخصية تعكس جهاده الروحى فى محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحى فيها بطريقة السرد التى تتبع نمو الفرد من حالة إلى حالة ، فى سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسى دفعة واحدة بطريقة « تداعى المعانى وتيار الوعى » . وقد تميزت « صورة للفنان » ، بالتركيز الشديد والإيجاز الحافل ، وتخلت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى لكأننا ننظر إلى عالم « جويس » فى « صورة للفنان » من خلال ثقب فى باب ، على حين أننا فى « ستيفن بطلا » نرى كل شىء من خلال نافذة واسعة . وبذلك ظهرت ملامح من نظريته الجمالية الخاصة به ، إذ يزخر فنه فيها بملامح وصور للسنوات التى شكلت حياة « جويس » فى كبريائه العقلى والفنى فى مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفنى فى مراحل حياته ، منذ بداية تفكيره إلى لحظة التنوير التى اهتدى فيها إلى تحديد موقفه من المجتمع والكنيسة والأهل والوطن ، ونفى فيها نفسه عن كل تلك المؤثرات .

وتضم هذه القصة خمسة فصول ، يتدرج فيها « **جويس** » من سهولة الأسلوب فى الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والغموض ، حتى تبلغ الذروة فى الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعى المعانى ، والتطابق ، والتناظر ، والتلميح ، والاستبطان ، لكشف أبعاد شخصياته . وهو يعرض القصة فى شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى لتعد كشفا لمستويات « خلفية تفكيره النفسى » .[٢٢]

وفى هذه القصة ، خصوصا فى الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو فى طريقه إلى الجامعة . وفيها نتبين كفاحه الروحى والفكرى فى إعداد نفسه ليكون فنانا ، إذ يسترجع قراءاته فى « **نيومان** » و « **جويد** » و « **إبسن** » « **وبن جونسون** » و « **أرسطو** » « **وتوماس الإكوينى** » و « **بليك** » ، و « **فيكو** » « **ودانتى** » ، ثم يقدم لنا **جويس على لسان البطل** « **ستيفن** » **مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسية** : **الغنائى** ، **وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بذاته** ، **والملحمى** ، **وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بذاته وبذوات الآخرين** ، **والشكل الدرامى وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بالآخرين** ، **لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاء طبيعيا لتبدأ فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الغنائى أولا ، ثم تتحول عنه لتذوب فى السرد الملحمى ، وفى النهاية تختفى تماما من الشكل الدرامى حتى ليظل الفنان** « **كخالق الكون داخل عمله أو خلفه ، بعيدا عنه أو فوقه لا نراه ، خارج الوجود لايبالى ، يقلم أظفاره** » .

وهذا إجمال لنظرية « **جويس** » الجمالية التى انتهجها فى « **عوليس** » و « **فينجانزويك** » ، ورغم الشكل الملحمى لكل من هاتين القصتين ، فإنهما تحتفظان بالشكل الدرامى على ما اهتدى إليه « ستيفن » فى « **صورة للفنان** » ويظل « **جويس** » كما قال على لسان بطله خافيا « لايبالى يقلم أظفاره » إذ يتخلى عن دور الراوى لشخصيات متباينة من الناس والحيوانات والجماد والأشياء التافهة ، ويتحدث إلينا فى هذه القصص خليط عجيب ! متسول فى حانة ، فتاة ، زهرة ، مجلة نسائية ــ ، موسوعة علمية ، لحن موسيقى ، أحلام ، طيور ، حيوانات ، وقد طبق تطبيقا مثاليا هذه النظرية الدرامية التى أفضى بها على لسان « ستيفن » فى الفصل الخامس عشر من « **عوليس** » .[٢٣]

وفى هذه « القصة » التى هى أثر من آثار الفن العالمى الخالد ورائعة الأدب الإنجليزى فى القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام « مستر بلوم **Bloom** » فى مدينة « دبلن » الذى يعد أطول يوم فى تاريخ الأدب العالمى ، فى مدينة « دبلن » من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساء إلى الواحدة ــ وخمس وأربعين دقيقة من صباح الجمعة .[٢٤] وفيها يحكى قصة ثلاث شخصيات هم « ستيفن » **Steven** و « بلوم » **Bloom** و « مولى » . و « عوليس » يشبه فى كثير من جوانب شخصيته « **جويس** » المتجول ، جواب الآفاق ، الذى ظل فى منفاه بعيدا عن وطنه منذ ارتحل من « إيرلندا » إلى باريس متنقلا بين عواصم أوربية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

فى غربته ظل عاكفا على فنه ، وعالم فكره ، وظلت فكرة «عوليس» تلم بخياله دون أن يهتدى إلى قالب فنى يصوغها عبره ، إلى أن اهتدى إلى «عوليس» بطل ملحمة «**الأوديسة**» لهومير ، إذ هداه إلى شخصية الرجل الماكر الذى استطاع أن يدمر أعداءه بحيله لابقوته ، وهو والد لابن تتفتح عيناه على عالم غريب حوله . كان اسم هذا البطل الإغريقى يجول فى ذهنه بين الحين والحين ، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة فى ذهنه وخرجت عملا أدبيا مكتمل التكوين كالجنين عام ١٩١٤ فى مدينة «**تريست**» حين دبجت يراعته العبارات الأولى من قصة «**يوليسيس**» .. لكن الخط الدرامى الذى رسمه فى عوليس يتغير منذ عام ١٩١٥ ، إذ ازداد احتفاله بشخصية الأب «مستر بلوم» «رب الأسرة المكافح» بدلا من احتفاله الشديد بشخصية الإبن «ستيفن ديدالوس» الذى يرمز إلى «بروميثوس» الثائر أو «فاوست» أو «الإبن الضال» .

وروح «**الأوديسة**» لهومير ينفثها فى شخصية «مستر بلوم» فى القصة ، من خلال فهمه لجوانب من «عوليس» ، وهى تحوم حول شخصية «بلوم» فى خطوطها العريضة ، و «جويس» يتعرف مثل «رابيليه» من خلال القصة على الأشياء عن «طريق الكلمات» ، لا على الكلمات عن طريق الأشياء ، ورغم حبه لدانتى أكثر من غيره من الأدباء ، فإنه لم يتخذ ألحان قصته من «الخطيئة والعقاب» أو «الجنة والنار» مثله ، لكنه على مافعل «**بلزاك**» ، جعل قصته «كوميديا إنسانية» واستهوته الحياة الإنسانية ، التى اطرحها «**دانتى**» . بل إن هناك أوجه شبه بينه وبين «**تولستوى**» و «**سويفت**» وفلاسفة العصور الوسطى المدرسيين على ما لاحظه نفر من نقاده .

وفى «**عوليس**» يستخدم الطبيعية والرمزية ، جامعا بينهما ، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت فى الاستخدام . والمذهب الطبيعى / الواقعى فى فنه ، خاصة القصص القصيرة ، يخفى بين أطوائه نقيضه المذهب الرمزى ، لكنه ينتمى إلى المذهب الهيجلى ، وقد تأثر بلا شك **بفلوبير** «**وبلزاك**» ، وهو فى «عوليس» ينوع من فنون عرضه ، إذ هى تتلون بمزاج كل قارئ وثقافته ، ومع كل قراءة جديدة ، فهو يواجه الحلم بالحقيقة ، وتقف الحياة الذاتية جنبا إلى جنب مع الحياة المادية ، ويمتزج الفن بالحياة ، ويختلط الذوق الرفيع بالسوقية الفجة ، كما يتصارع العقل الكلاسيكى مع البعثرة المنهجية .[٢٥] ويجمع بين الماضى والحاضر والزمان والمكان ، ويبتدع أسلوبا جديدا فيه نحت لجذور الكلمات فى لغات شتى ، ثم يعيد صياغتها ونظمها فى أسلوب مكثف غاية فى التعقيد ، هو «نحت مختزل» . ويستخدم «أسلوب تيار الوعى» استخداما على نحو لم يسبق إليه ، معبرا فى صدق عن القلق والحيرة وكل معاناة الإنسان المعاصر فى الغرب ، واستعان فيها بثقافته الفنية التى تمتد إلى فنون النحت والرسم والتصوير وفنون الرقص والموسيقى والمسرح . وكان لأساليبه الجديدة فى فنه القصصى ، تأثير حاسم فى القصة الحديثة هو البداية الحقة لتغيرها ، والنقطة التى بدأ منها انطلاق التجريب والتجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، إذ كشف فى قصصه عن عبقرية فنية لاند لها ولا عهد للناس بمثلها ، وهى عبقرية أثارت الدهشة والذهول والحيرة لدى الأدباء ودارسى فنه ، فى بادئ الأمر ، ثم ما لبثوا أن تفهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فنونا معترفا بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول ، ومسرح العبث .

وهو يبث معارف فى هذه القصة وفى قصة «**فينجانزويك**» هى ثمرات حضارة برمتها ، بما أتيح لها من تقدم فى «علم النفس» «وعلم الاجتماع» وفنون بدائية ، وكشوف علمية مذهلة ، مما يجعل المجال لدراسته متشعب الطرائق ، صعب المرتقى ، ومما يجعلنا أمام «عالم بانورامى مذهل» يقدمه بين أيدينا هذا العبقرى ، وهو عالم يتجاوز الأفكار الأدبية إلى الفروق الخفية اليسيرة فى «علوم الاجتماع» والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين ، ويجعل فنه شديد الصعوبة أمام التفسير .

لكن ربما أفصح عن آليات فنه ومجالات استكشافه لرؤاه عندما أفصح عنها فى نهاية قصته «**صورة للفنان**» مجملا إياها بقوله : «الصمت والمنفى والدهاء» .[٢٦] ورغم ذلك فإن أحدا لايصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر خياله وإبداعه ، فقد ظلت حيرة النقاد تشارك حيرة قرائه ، ولم يتبينوا حقيقة عالمه ، الذى جعل الغموض يكتنف جوانب كبيرة منه ، وخاصة كلما أمعن فى التجريب والتنائى عن التقاليد الأدبية والفنية ... خاصة فى «عوليس» وفى «يقظة فينجان» ، مما يدفعنا إلى أن نتحمل ألوانا من العناء لقراءتها .[٢٧] لكنه «يستحق العناء المبذول لفهمه ، لأنه يقدم أعظم نوع وأشده إدهاشا من أنواع «الأدب ـ الحلم» الذى عرفه تاريخ الكتابة»[٢٨] . بل إنها أثارت دهشة أكبر علماء النفس فى عصره «**يونج**» فقال مشيرا إلى الفصل الأخير فيها : «.. أظن أن جدة الشيطان وحدها هى التى تعرف كل هذا عن سيكلوجية المرأة ، أما أنا فلا .. إن هذا الفصل يعتبر عقدا من الدرر النفيسة»[٢٩]

ومن أمثلة فنه فى القصة ، مايرد على لسان «بلوم» متعهد الإعلانات بعد عودته من رحلة يوم شاق متجولاً فى أحياء «دبلن» بحثا عن رزقه ، يسير فى الشارع متنقلا بين الحانة والفندق والمكتبة ، وصورة زوجته «موللى» لاتفارق ذهنه ، فيراها فى كل شئ ويعود إليها دائما ، فهى مرفأ له ووطن ، ففى نهاية جولته اليومية المضنية ، يتخذ لنفسه حين يأوى إلى الفراش بجوارها وضع الجنين فى رحم أمه :

> «**الطفل الرجل ، مجهد ، الرجل الطفل فى الرحم**
> **رحم ؟ مجهد ؟**
> **يستريح .. لقد طاف**
> **مع ؟**
> **سندباد البحار** ..»[٣٠]

وفى الفصل العاشر الذى يحمل عنوان «الصخور الضالة» **The Wandering Rocks**, الذى يستخدم فيه فن المونتاج ، نجد أن المنظر هو شوارع دبلن ، فى الساعة الثالثة بعد الظهر ، والدم والدورة الدموية هى العضو ، والفن هو الميكانيكا ، واللون هو قوس قزح ، والرمز المواطنون ، والأسلوب هو المتاهة ، وهذا الفصل مثال للفصول الثمانية عشر ، إذ تتزاحم الحوادث فى المكان ، خلال ساعة من الزمن

وهو أدق مثال لاستعمال «المونتاج المكانى» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد بينما نتحرك بسرعة فى المكان دون مقدمات.[31]

وعلى هذا النحو سارت **«فرجينيا وولف»** (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) فى قصصها، فهى تلميذة وفية لفن أستاذها **«جويس»**، وأهم قصصها فى هذا الاتجاه «إلى الفنار». **To The Lighthouse** و **«مسز دالواى»** و **«الأمواج»**. وهى تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار، صور تمر بنا سريعة، وأسرار خبيئة فى نفوسنا وفى الأشياء من حولنا، وهى تعبر فى قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية فيما يشبه الشعر الغنائى أو الصوفى، وتأثرت بفن «جويس» فى تيار الوعى وطورته حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده، خاصة فى قصتها **«مسز دالواى»** ١٩٢٣: التى تحكى فيها قصة يوم كقصة **«يوليسيس»** وأحداثها فى يوم من أيام شهر يونيو كعوليس أيضا، وتلتقط أحداثا عارضة يسيرة تافهة وتسجلها، وكأنها شطحات صوفية، حافلة بألوان الهذيان والفكر المبعثر وبطلتها **«مسز دالواى»** تسجل كل انطباعاتها، لحظة بلحظة. وهى زوجة لعضو فى البرلمان الإنجليزى ولها ابنة فى السابعة عشرة من عمرها، وتقيم حفلا لعيد ميلادها، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وترشدهم، ثم تستغرقها طول اليوم مشكلة الوجود والحياة والعدم. تستخدم فيها كل تكنيك تيار الوعى لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه **«جويس»** ولايستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة النثرية على غير مافعل **«جويس»**. أما قصتها الثانية.. **«إلى الفنار»** ١٩٢٧ فهى تعود إلى التساؤل الذى رددته فى روايتها السالفة عن معنى الحياة، فترده على لسان «ليلى بريسكو» التى ترسم لوحة زيتية بنفس الحيرة فى محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية، وهى فى ثلاثة أجزاء، «النافذة» و«الزمان يمضى» «ثم الفنار»، والبطلة «مسز رامزى» تنوى القيام برحلة إلى الفنار من أجل الصغير **«جيمس»** على الرغم من تحذير الوالد من رداءة الجو، وفى الجزء الثانى يبقى المنزل خاويا وتتقدم الشخصيات فى السن ويتهدم المنزل بمرور الزمن الذى يمر كأنه وميض البرق، وتموت مسز رامزى واثنان من أبنائها، ويتحكم الزمان فى كل شىء، ويعود الأشخاص فى الجزء الأخير إلى المنزل وتتم الرحلة وتنتهى «ليلى بريسكو» من إتمام لوحتها، ثم كانت **«الأمواج»** سنة ١٩٣١. وهى قصيدة نثرية، وفكرة «القصة» هى أمواج التجارب وهى تتكسر فوق مجموعة من شخصيات ست، ونرى من خلالهم مراحل حياتهم المتعاقبة حتى الموت، ويجرى فيها البحث عن الحقيقة التى ندرك فى النهاية أنها موجودة فى ثنايا كل تجربة، ولكن العقل لا يستطيع تجريدها، والكلمات عاجزة عن التعبير عنها. وهى فى هذا كله تبعث فلسفتها فى الحياة عن طريق قصصها المنتهجة تكنيك (**تيار الوعى**) مؤكدة أن الإنسان لايتهدده شىء مثلما يتهدده فقدان البصيرة والحياة الذاتية، وتنادى ببث العلاقات الحميمة بين الأفراد والتعاطف والحب، فبها يولد الإنسان الكامل الذى يتمتع بكامل إنسانيته وذاتيته، ومن هنا دعت فى قصصها ومحاضراتها ومقالاتها إلى الاهتمام بالحياة والالتفات إلى ماتزخر به هذه الحياة لأن الحياة ـ على ماتقول هى ـ هالة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا، من بداية الوعى إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق، ليست مهمة الروائى، أن ينقل هذه الروح المتباينة، غير المعروفة وغير المحددة، مهما كشفت من نقص أو تعقيد، بأقل مايمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية؟.[33]

وهكذا تتحدد ملامح **«تيار الوعى»** الذى بدأ على يد **«جويس»** فى عشرينيات هذا القرن، واكتملت ملامحه عنده فى أوائل الثلاثينيات، وتأثرته من بعده **«وولف»** وغيرها من الروائيين، وأصبح ثورة فى الأدب الروائى فى العالم. كما تأثره الروائيون فى أمريكا وفرنسا، وامتد تأثيره فشمل القصة القصيرة، والشعر منذ **«إليوت»** «وإزراباوند» الذى كان صديق **«جويس»**. وقد كتب إليوت شعرا حافلا بالأسطورة والرمز فى الحقبة نفسها التى كتب فيها **«جويس»** قصص **«تيار الوعى»**، وأثرت فى تحويل مجرى القصة فى الأدب العالمى، ومازال تأثيرها واضحا فى مجرى القصة العالمية، ومنها قصتنا العربية، على تفاوت فى تبنى عنصر أساسى، أو عناصر أخرى فرعية من «تكنيك هذا التيار».

على أن «تيار الوعى» لم يكن الثورة الأخيرة التى عرفتها القصة العالمية، فقد حدثت اتجاهات جديدة فى الرواية بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت أقل تأثيرا من تيار الوعى، على المستوى العالمى، لخضوعها لفلسفات بعينها ازدهرت إبان تلك الحقبة، وربما خفت أصداؤها، وانحسر تأثيرها. وأهم هذه الموجات الجديدة هى «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفتها وكان أشهر كتابها واحدا من فلاسفتها المبرزين هو «جان بول سارتر»، الذى كتب بوحى فلسفته كثيرا من المسرحيات والروايات مثل «الغثيان»، وكاتب شهير آخر هو «ألبير كامى» فى «الغريب» و «الطاعون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التى باعدت أهوال الحرب الثانية بينه وبينها، ولذا جعلت الإنسان هو محور فلسفتها ومدار أفكارها، ونادت بحرية الإنسان التى تتمثل فى اختياره، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام فى موقف تتحدد به علاقته مع الآخرين على مانادى به «سارتر» وانعكس فى أعماله. وقد اهتموا بالفكرة أكثر من الشكل، ولذا عنوا بالمضمون المعبر عن موقف بذاته متأثرين فى ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكية»، على مابينهم من تناقض، ورفضت الوجودية أن يكون للإنسان «عالم داخلى» باطن على مافى روايات تيار الوعى التى رأوا كتابها يزيفون الواقع، ولذا فإنهم عنوا بالوصف الخاوجى الكاشف، بلا تدخل من الكاتب، عن الحالة النفسية للإنسان. وقد سخر «الوجوديون» من «تكنيك تيار الوعى» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع فى الإنسان الذى لايتمتع بوجود كامل مستقل، إذ تفرض التقاليد والمواصفات الاجتماعية نفسها عليه، وتلقى به دائما فى مواقف الخصومة مع مجتمعه. كذلك، هناك أصحاب «الرواية الجديدة» المعتمدون على «المدرسة الشيئية» ولم يفرقوا بين رواياتهم وبين سيناريو الفيلم، وتسمى رواياتهم ـ كما فى السينما ـ الموجة الجديدة، وهى تتمثل فى أعمال جيل جديد من الأدباء أبرزهم: **كلود سيمون** الذى كتب قصة **«الغشاش»** سنة ١٩٤٧، و**«مارجريت دورا»** فى روايتها **«قنطرة فى مواجهة الباسفيك»** سنة ١٩٥٠. و **«ألان روب جرييه»** فى روايته **المحاة Les Gommes** سنة ١٩٥٣. **«وناتالى ساروت» سنة ١٩٣٨** فى روايتها

« انفعالات » وغيرهم ممن نادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل ، وكان ذلك ثورة منهم على الوجودية التي جعلت المضمون له الغلبة ، وهي مدرسة فيها ثورة أيضا على المدارس التقليدية ، لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحدث وما يتصل بحياة الإنسان مقياسا للكون ، كما تثور على « **تيار الوعي** » لأنها ترفض أيضا أن تكون الذات مقياس الكون . وهي في جملتها ترفض ربط الأدب بالإيديولوجيات على ماترى الوجودية ، وقد أسهم نفر منهم في ترسيخ هذه الموجة الجديدة ، فكتبوا عنها كتابات مثل « نحو رواية جديدة » لجرييه ، « وعصر الشك » لناتالي ساروت على أن هناك رهطاً يكتبون روايات لايتقيدون فيها باتجاه بعينه .

وإذا انتقلنا من ذلك كله ، لنقف أمام إنتاجنا الروائي العربي تبين لنا ، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة في الأدب العالمي ، خاصة في مصر ، رائدة التجديد في الأدب العربي الحديث في شتى فنونه واتجاهاته . ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقرأوها وتفهموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعيا ، مثل **نجيب محفوظ** عبقري الرواية العربية ، فقد كان ملما باتجاه « **تيار الوعي** » واستوعبه في الفترة التي كان يكتب فيها « **زقاق المدق** » وكان على علم **بجويس** .. **وكافكا** .. **وبروست** وكان النقد يوجه إليه بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر آنذاك ، وهو يبرر ذلك بقوله « ..لكني وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنفس الأسلوب .. لشعوري بأنه المناسب للتجربة التي أقدمها .. » .[٣٤] ولذلك ، فإن المناخ عندما أصبح مواتيا ، استخدم « الإنتاج الروائي » في دنيا هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة ، ومن أبرزها تيار الوعي على ماتمثل ـ مع تفاوت في تبني عناصره أو بعضها ـ لدى « مصطفى محمود » في « **المستحيل** » أوائل الستينيات ، وهي رحلة في عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذي يعيش فيه هو كله وهم وخداع وزيف وكذب حتى أصبح يعيش مجردا من الإحساس على مايتمثل في وعي « حلمي » بطل الرواية ، وهي من بدايات الروايات النفسية الناضجة في أدبنا الروائي ، واستخدم فيها « المونولوج الداخلي » استخداما فنيا . كذلك نرى « **نجيب محفوظ** » يتصدى بموهبته الفنية الفذة فيكتب « **اللص والكلاب** » سنة ١٩٦١ ، « **والسمان والخريف** » سنة ١٩٦٢ مستخدما « **تيار الوعي** » أروع استخدام ، ويتوسل بالمونولوج والرمز ليعمق شعورنا بالشخصيات في حركاتها النفسية ، ويرتفع به فنه ليقدم بعدهما « **الطريق** » سنة ١٩٦٤ « **والشحاذ** » ١٩٦٥ ، « **وثرثرة فوق النيل** » ١٩٦٦ ، « **وميرامار** » . وتتجلى فيها جميعا سيطرته على فن الرواية الحديثة ، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أحاسيس العبث إلى جانب « المونولوج » و « نجوى الذات » في أعماله الفنية خاصة .. « **الطريق** » و « **الشحاذ** » و « **ثرثرة فوق النيل** » ، لتعبر عن أولئك المحبطين الذين لايحسون بروابط تجعلهم منتمين إلى واقعهم ، إلى جانب استخدامه له في بعض قصصه القصيرة . على أن جيلا من الشباب الذين وهبهم الله قدرة على التجديد والأصالة ، ونرجو أن يحدثوا ثورة في روايتنا المعاصرة ، قد تعمقوا هذه الاتجاهات العالمية الجديدة ، وأخذوا منها بحظ غير قليل ، وتأثر رهط منهم بتيار الوعي ، على مانجد لدى « **عبد الحكيم قاسم** » في « **أيام الإنسان السبعة** » (سنة ١٩٦٩) الذي صور لنا من خلال بطلها صباه في القرية ، وماطرأ عليه من تغير في رؤية له ، واقعية نابضة بالشاعرية ، استخدم فيها التداعي وأسلوب التذكر من خلال تقسيم الرواية إلى فصول ، جعل كل فصل منها وثبة زمنية لمرحلة من حياة البطل في القرية والمدينة على ماطرأ فيهما من تغيرات . وكذلك نرى « **محمد عوض عبد العال** » في « **سكرمر** » التي عبر فيها عن كل تيارات الوعي ، من خلال تيار وعي واحد لإحدى الشخصيات . وغيرهم كثيرون لايتسع المجال هنا للتنويه بإبداعهم وبما لأعمالهم الروائية من نضج وإفادة من التيارات الأدبية في عالمنا المعاصر .

* * *

أما القصة اللبنانية : فإنها تأثرت ـ مثل المصرية ، والعراقية والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية ـ بهذه الاتجاهات الجديدة ، وإن ظلت مصر باعتراف الباحثين العرب جميعا[٣٥] هي الرائدة في مجال الإبداع والتجديد ، ولكن لايغيب عنا أن ننوه بدور لبنان في ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ودورها لاينكر في استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد في أشكال الأدب وفنونه ، ومشاركتهم إخوانهم المصريين في الاضطلاع بدور الريادة والتعريب والإبداع ، وغني عن البيان التنويه بدورهم في إقامة الصحف والمجلات وهجرتهم إلى وطنهم المصري وإسهامهم في إقامة المجلات والصحف ، ولمعرفة أكثر أدبائهم باللغات الأجنبية خاصة الفرنسية ، فقد أسهموا إسهاما حيا في نقل ألوان من فنون الأدب وخاصة الأدب الروائي في شكل مسلسلات في صحفهم اللبنانية أو في الصحف التي أسسوها في مصر ، بجانب ماكانوا يبدعونه فيها من ألوان الفن القصصي .

غير أن هذا الدور الريادي كان في كثير من الأحوال يتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة « **ناصيف اليازجي** » في « **مجمع البحرين** » ومحاولات ابنه **سليم البستاني** (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التي كان ينشرها في مجلة « **الجنان** » مثل رواياته التاريخية « **زنوبيا** » و « **بدور** » ومثل رواياته الاجتماعية « **الهيام في جنان الشام** » (١٨٧٠) و « **أسماء** » و « **بنت العصر** » التي استلهم أحداثها وشخوصها من بيئته اللبنانية[٣٦] إلى محاولات « **جورجي زيدان** » (**١٨٦١ / ١٩١٤**) في الرواية التاريخية ، وزيادته معروفة في هذا المجال ، وكذلك « **سعيد البستاني** » (ت . ١٩٠١) في قصصه « **ذات الخدر** » و « **سمير** » ثم « **إليس البستاني** ، **وفرح أنطون** (١٨٧٤ / ١٩٢٢ **ونقولا حداد** ١٨٧٢ / ١٩٥٤ ، **ويعقوب صروف** ١٨٥٢ / ١٩٢٧ و « **جبران** » ١٨٣٣ / ١٩٣١ صاحب « **الأجنحة المتكسرة** » (١٩١٢) التي أرخ فيها حياته العاطفية في لبنان مع سلمى وتركت برومانسيتها أثرا في الرواية اللبنانية ؛ هي وأقاصيصه « **الأرواح المتمردة** » و « **عرائس المروج** » ، وفيهما ناقش قضايا اجتماعية تشبه قضية « **سلمى كرامة** » في تناول صادق ، **وأمين ناصر الدين** في « **غادة بصرى** » (١٩١١) مستوحيا تاريخ لبنان في عهد العثمانيين ، « **وأمين طاهر خير الله** » « **المرأة ملك وشيطان** » (١٩٠٧) « **وميخائيل نعيمة** » (١٨٨٩) الذي بدأ يكتب **الأقصوصة** منذ نشر « **سنتها الجديدة** » (١٩١٤) وكانت أقصوصته الأولى ثم « **العاقر** »

(١٩١٥)[٣٧] غير أن له قصصا ذات مغزى فلسفى هى .. «**مذكرات الأرقش**» و«**لقاء**» و«**مرواد**» وكلها معبرة عن «فكره الكونى، ونظره الفلسفى. وقد كتبها بعد عودته من المهجر إلى لبنان سنة ١٩٣٢، وهى أقرب إلى «الترجمة الذاتية الفكرية» المعبرة عن اتجاهاته الفكرية «إذا تجاوزنا عن بعض الشروط اللازمة لهذا القالب الفنى. إذ استوحى حياته الفكرية والتأملية والشعورية فى هذه الروايات، وزاوج فيها بين الحقيقة وعناصر متخيلة».[٣٨]

هذا إجمال شديد لمحاولات الجيلين الأول والثانى فى الرواية اللبنانية، منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية. أما بعد هذه الحرب فنجد جيلا ثالثاً أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه، مثل «**مارون عبود**» فى روايته «**فارس أغا**» التى كان ينشر بعض فصولها فى مجلة «المكشوف»، ونشرت بعد وفاته، وهى رواية تاريخية، كتب فيها عن القرية اللبنانية مستوحيا فيها معاناتها فى العهد العثمانى، والثانية «**الأمير الأحمر**» تاريخية كذلك استوحى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهابى الكبير» ويستخدم السرد والتقرير والمباشرة، وليس فيهما حرص على فنية الرواية.

لكننا إزاء الجيل الثالث من الروائيين نجد أبعادا ورؤى جديدة، ومعالجات أكثر حرصا على تكنيك الرواية، واحتفى بها رهط من الشباب المثقف. ولعل «**سهيل إدريس**» فى طليعة هؤلاء بثلاثيته «**الحى اللاتينى**» ١٩٥٤ و«**الخندق الغميق**» ١٩٥٨، «**وأصابعنا التى تحترق**» (١٩٦٢)، ومن قبله «**توفيق يوسف عواد**» فى ــ روايته «**الرغيف**» (١٩٣٩).

وتجدر الملاحظة هنا أن روايات «**سهيل إدريس**» وخاصة «**الحى اللاتينى**» **كان لها تأثير بعيد المدى فى المناخ الأدبى الروائى فى لبنان، وحظيت باحتفاء الأدباء والنقاد، وكانت مثلا يحتذى فى تكنيكها واتجاهها الفكرى النابع من الفكر الوجودى، ففيها يصور تجربة الشاب العربى المثقف من خلال تصويره حياة البطل ــ مع «ليليان» و«مارجريت» حين يسافر إلى باريس فى بعثة دراسية، ثم مع «جانين مونترو»** التى يهجرها رغم صدق عاطفتها وإخلاصها له، وهو يتخلى عنها فى سهولة معيبة، رغم أنها تحمل جنينا، ورغم حبه لها، لما يربطه من تقاليد تشده إلى أمه المسيطرة، وإلى أخته، وإلى «ناهدة» المتحفظة. ويسود إحساس بالتمرد على «سلطة الأبوين» كما يسودها التحرر التام من قيود التحريم التى تفرض الرقابة على الممارسة الجنسية، على مايتمثل فى سلوك «سامى» بطل الرواية الأولى ــ والروايتين الأخريين. وماأطول تلك الصفحات التى صور فيها فى صراحة وبلا مداراة، مغامرات البطل مع الفتيات الفرنسيات، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتى تعلق منهن بواحدة هى «جانين» أكثر من غيرها، وعكس من خلال هذه التصريحات نهم الشاب الشرقى إلى الجنس، فى ظمأ لايرتوى. ثم لايلبث أن ينتهى البطل من دراسته فى باريس، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى الدفاع عن القضايا الوطنية أو القومية على ماتعكسها صفحات عديدة من الرواية. ثم يعاود فى «**الخندق الغميق**» تقديم صورة الشاب المتمرد، على «سلطة الأبوين»، ليجسمه من خلال ملامح بارزة ومواقف رافضة حتى لتصبح هذه الصورة، هى المثل الذى يحتذيه الأدباء الشباب فى لبنان، وبخاصة صاحبات الإنتاج الروائى مثل «**ليلى بعلبكى**» فى روايتها «**أنا أحيا**» (١٩٥٨)، وفى روايتها «**الآلهة الممسوخة**» (١٩٦٠) المتأثرة فيها باتجاه «**إدريس**» على نحو واضح، يعكس تأثرها بفكرة الوجودية عن حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع، وضرورة تحديد موقف للتعامل من منطلقه إزاء هذه التقاليد. ولذا نرى فى هاتين الروايتين، من خلال تقديم شخصياتها خاصة، شخصية البطلة، أنها تعكس «**ظاهرة الاحتجاج والتمرد**» على وضع الأنثى فى خضوعها للتقاليد، وللرجل، كما تنعكس فيها الحرية الجنسية التى يمارسها الأبطال، وكذلك فعلت «**ليلى عسيران**» فى روايتها الأولى «**لن نموت غدا**» (١٩٦٢). وفى روايتها الثانية «**الحوار الأخرس**» (١٩٦٣). ودائما تبرز فى هذه الروايات، صورة الفتاة المتمردة على المجتمع. وعلى السلطة الأبوية، أو سلطة الرجل بصفة خاصة، والفتاة المتحررة فى سلوكها الجنسى هى التى تغلب على كل هذه الروايات؛ وقد لاحظ ذلك بحق «**الدكتور سيد النساج**» ورأى فى هذه الروايات، أن الجنس يبدو فيها خارجا عن النسيج الروائى.[٣٩] وإلى تأثير الفكر الوجودى الواضح فى الرواية اللبنانية المعاصرة، الذى عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كاتباتها، مستعينين فى ذلك بطريقة السرد القصصى المعروف فى أكثر أعمالهم هذه، فإننا نجد من تأثر من الكتاب «بتيار الوعى» مثل **توفيق يوسف عواد**» فى «طواحين بيروت» (١٩٧٢)، واستخدم «المونتاج السينمائى»، و«المونولوج» استخداما عكس فيه فهمه لتيار الوعى، وفيها تنبأ بالحرب الأهلية فى لبنان. كما استخدمه «**حليم بركات**»، وهو من أصل سورى على ماصرح هو نفسه من محاضرة له بدمشق عام ١٩٧٩، وليس لبنانيا، لكنه أقام فى لبنان خلال دراسته فى مراحل حياته الأولى، وتأثر بمناخها الأدبى على نحوما[٤٠]. وهو فى روايته «**ستة أيام**» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعى والأسطورة. ويتناول «القضية الفلسطينية»، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره، إذ يجعل البطل فى الرواية، هو هذا المجتمع، وليس هو الفرد، «وشخصياتها تعانى مايعانى هذا المجتمع، من هموم وأزمات وأعباء... تصورت فيها مدينة رمزية سميتها «دير البحر»، وأعنى بها «فلسطين» تواجه تحديا وحصارا، وكان الخيار بين أن تستسلم أو تكافح، فاختارت الكفاح..» على ماجاء على لسانه.[٤١] وكذلك فعل فى روايته الثانية «**عودة الطائر إلى البحر**»، إذ جعل فيها البطل ــ كسابقتها ــ هو المجتمع كله، وليس البطل فردا أو أفرادا، واستخدم قدراته الفنية التى تجلت فى حذقه استخدام المونولوج والمونتاج السينمائى والحلم والأسطورة. وهو من القلائل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والروائية «**ليلى عسيران**» التى كتبت بعده بسنوات روايتها «**عصافير الفجر**» (١٩٦٨)، وقد عاشت مع الفدائيين فى بعض مواقعهم، وروت أحداثا حقيقية استخدمت النسيج الروائى لتقديمها، ولم تراع التسلسل الزمنى أو ذكر الأسماء الحقيقية[٤٢]، وكانت هى و«**حليم بركات**» **من القلة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائى فى تصوير «القضية الفلسطينية»، يضاف إلى روايات «غسان كنفانى» و«فهد أبو خضرة» و«سحر توفيق» وغيرهم ممن نقلوا**

تصوير القضية الفلسطينية إلى مجال الفن القصصي بعد أن كان قد استأثر بها الشعر ، وظل تصويرها مقصوراً عليه وحده ، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين ، طرحوا «قضية فلسطين» ليشارك الفن القصصي الشعر فى معالجتها. والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية ، تعتمد ـ مثل هذه الروايات اللبنانية التى نحن بصددها ـ على الميل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم الماضية فى وطنهم السليب ، على اختلاف بينهم فى مستويات الفن . وممن ينتمون برواياتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضا «**يوسف حبشى الأشقر**» فى روايته الأولى «**أربعة أفراس حمر**» (١٩٦٤) التى استخدام فيها المونولوج والتذكر والرمز والهذيان ؛ وعكس فيها إحساسا بالعبث ، تمثلت فى مصير بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤثرون النفى الاختيارى . وأكمل فى روايته الثانية «**لاتنبت جذور فى السماء**» (١٩٧١) تتبع الشخصيات التى أفلتت من «المصير العابث» ـ على مايراه ـ فى روايته الأولى ، مستخدما فيها «**تيار الوعى**» **على درجة أفضل**.

وممن سار على نهج هذا التيار أيضا ، «**إملى نصر الله**» التى كتبت ثلاث روايات فى هذا المجال ، بدأتها بروايتها الأولى «**طيور أيلول**» (١٩٦٧)[٤٣] ، والثانية «**شجرة الدفلى**» (١٩٦٨)[٤٤] والثالثة «**الرهينة**» (١٩٧٤)[٤٥] ، وفيها جميعا تصور الريف اللبنانى ـ وهى تنفرد فى هذا الاتجاه ـ وتركز التفاتها إلى وضع المرأة فى هذا الريف ، متعلمة كانت أم غير متعلمة ، وتلح فيها على نقل صورة «الفتاة» المغلوبة على أمرها ، وضياعها دائما فى غمار التقاليد القاهرة ، وشعورها فى هذه البيئة بالفراغ الروحى ، وبالغربة إزاء ذلك القهر ، كأنها «معزل .. ألا ترونه ؟ .. إنه قدرى .. أود الانعتاق ..» على حد تعبير «ريا» «بطلة» «شجرة الدفلى» التى أفضى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعى إلى الانتحار لتكون ذكراها غصة فى حلوق أهل قريتها ، مثل «زهرة الدفلى» «.. مظهرها جميل وطعمها مر ؛» وهو طعم سام يجلب الموت .[٤٦] وهذا القهر يغرس فى نفوس شخصياتها النسائية «الخوف» دائما ، يظل مسلطاً فوق رؤوسهن كالسيف ، حتى يسقط فى النهاية ، ويدمر الحد الفاصل بين العقل والجنون ؛ وما الخوف فى رواياتها ، إلا غلبة الرجل على المرأة وجبروته وأنانيته ، حتى ليؤدى بها هذا الواقع إلى الانتحار ، على ماحدث لبطلة هذه الرواية أو إلى «الجنون» على ماحدث لشخصية «تروزينا» ـ فى «**الرهينة**»[٤٧] التى ماتزال ـ رغم أنها كانت فى الثمانين ، تعيش حالة تجثم على نفسها أوهام الحب الذى حيل بينها وبين تحقيقه ؛ فهى تحلق فى ذكرياته فى حلم دائم ، وهذيان هستيرى ، وأصبحت بذلك الجنون أسطورة من أساطير القرية . وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذى حولها إلى أسطورة . هذا إلى ما يسود رواياتها من نقل لأثر الواقع السيئ فى حمل شباب القرية إلى الهجرة منها إلى المدينة ، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا ، وماهذه الهجرة من أثر فى حرمانها من الشباب ، وهم مصدر قوتها ونمائها وثرائها ، وماهذه الهجرة إلا بسبب فقر القرية الذى يجعلهم فى خوف لايريم ، سواء أكانوا رجالا أم نساء . لكنها فى رواياتها تكاد تقصر نظريتها على المرأة وتخصها بعنايتها بأسرها ، وتصورها دائما عاطفة «الخوف» قد تجسمت فى نفسها لعوامل القهر ، حتى لقد جعلتها فى حالة خوف دائم ، مما جعلها فريسة المجتمع الريفى والمدنى على حد سواء ؛ وتستوى فى هذا المرأة المثقفة وغير المثقفة ؛ لأن المثقفة التى نالت قسطا وافرا من الثقافة ، ظنت معه أنها ستنال حريتها ، لكن هذا العلم ـ مع ذلك ـ لم يدفع عنها غائلة هذا «الخوف» على ماتعكسه من خلال بطلات «رواياتها الثلاث» مستعينة بتداعى المعانى الذى يفسح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة فى القرية اللبنانية ، مستحضرة كل مامر بها من مظاهر الخوف والقهر والعنت . وقد اتخذت «الكاتبة» كل شخصياتها من «القرية» .

فى «**طيور أيلول**» تستعيد «منى» ذكرياتها فى قريتها التى نشأت فيها وخرجت لتنال حظا من التعليم ، وتتردد على القرية ، حيث تستحضر ذكرياتها . وهى تقدم نماذج لما فعلته الأوضاع القاهرة فى الريف من تهوين من قدر الأنثى ، وإخضاعها للأعراف دون ما مراعاة لإرادتها وعاطفتها ، حتى لو نالت حظا من التعليم ، فهى مقهورة أبدا ، لقهر الرجل إياها ، ولأنانيته . وهى تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص لفتيات ثلاث ، الأولى «مرسال» التى كانت تحلم بالزواج من «راجى» الذى دفع إلى الهجرة للخارج ، ويزوجونها من «جون» المهاجر صديق أخيها فى المهجر ، لكنها رغم زواجها ، تظل طوال عمرها ، تحلم بلقاء «راجى» . والثانية «نجلاء» لاتتزوج «كمال» الذى يبادلها العاطفة ، بل تفرض عليها التقاليد الزواج من آخر ،[٤٨] وكذلك الثالثة «ليلى» التى تتزوج من كهل تسمى بعد هجرته من القرية باسم «سايمون» بعد ماكان اسمه «سمعان» ، وقد زوجها أهلها منه تحت إغراء الدولارات ، لكنها ضحت «لإنقاذ عائلتها من الفقر» .[٤٩]

والكاتبة فى كل ذلك ، تستخدم التداعى ، حين تستدعى «منى» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حبهن المخفق ، وزواجهن المفروض ، وكأنها تستدعى أحلاما ، كما تستعين بالأسطورة أو الخرافة الشائعة فى القرية ، وتوظفها فنيا ، لتمزج بين مشاعر «منى» وبين ماتحمله تلك الأساطير من إيحاءات ، كاستخدامها لأسطورة «القرقار» ، و«أسطورة» «باب السكرة» «حيث شاهد أبو خليل جد جدتى الجنية الرائعة تمشط شعرها بمشط الذهب» على حد تعبير البطلة «منى» ، وأسطورة أخرى اسمها «أبو نواف» الذى يخلو إلى «طاحونته» بعد خلائها من الناس فى الليل ، ليخلو بجماعة من الجن اختاروا طاحونته لإقامة حفلات الزفاف» .[٥٠] وكأنما هذه الأساطير قد فتحت وعى منى على عشرات الأساطير غيرها . والكاتبة إلى ذلك ، استخدمت «**المونولوج**» **والحلم وحلم اليقظة والهذيان فى رواياتها الثلاث** ، لتعكس مشاعر البطلات ولاسيما «الخوف» الذى أجادت تجسيمه فى كل شخصياتها النسائية فى هذه الروايات ، على ماسلفت الإشارة . وإلى «الخوف» وحده يعزى إخفاق الحب لدى شخصيات «**طيور أيلول**» وهو الذى كان وراء «انتحار» بطلة «**شجرة الدفلى**» ، لأن خوف الأم من الفضيحة والعار حدا بها للأخذ بمشورة «بودعاس» لتزويجها من «مخول» على غير ماتهوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار ؛ والخوف هو نفسه الذى كان سببا فى «جنون» روزينا التى كان اسمها «سهير» ، وتركت بطلة «الرهينة» مذكراتها عندها ، لأن خوف الأهل من قصة الحب التى شاعت عن «روزينا» فى القرية ، دفعهم إلى الحيلولة بينها وبين تلك العلاقة ، شأن موقف أهل القرية دائما ، إزاء عاطفة الحب .

لكن «الخوف» كما عكسته هذه الروايات، فى نجاح واقتدار، كان متمثلا بصورة شديدة الإشعاع والإيحاء، فى شخصية «رانية الحى» بطلة الرهينة. فقد اجادت أيما إجادة فى تصوير الخوف الذى يستحوذ على شخصيتها ويسيطر على عالمها الداخلى. وعلى كل سلوكها وتصرفاتها فى عالم الواقع. وهى فى كل الرواية تعكس صورة عجيبة لتأثير الخوف فى تصرفات الإنسان استجابة لما استقر من كوامنه. إذ تبدو لنا مذعورة من سطوة «نمرود» الثرى الذى يعمل والدها لديه. ويفرض سيطرته عليها وعلى القرية باسرها. وقد وهبها ابوها له منذ ولادتها استجابة لرغبة هذا الثرى المسيطر إذ طلب منه ان تحبس الطفلة زوجا له. ويبلغ الخوف بالبطلة حد تمثلها شخصية «نمرود» فى كل لحظة تحدثها نفسها بالتحرر من قبضته حتى لتبدو صورته مجسمة فى صورة طيف يطرق بابها ليلا وهى مع «مروان» زميلها بالجامعة ــ الذى يبادلها العاطفة وتتمنى الإفلات من إسار خوفها من «نمرود» لتتكلل علاقتهما بالزواج. لكنها تخفق بسبب هذا الخوف. حتى لتستسلم للأحلام والأوهام ويتراءى لها فى احلام يقظتها كابوسا مخيفا. يحول بينها وبين حريتها. والكاتبة فى كل ذلك. تقف متميزة بين الروائيات اللبنانيات. إذ قصرت فنها على الريف. وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه. وأضافت جديدا حين التقطت بطلاتها النسائية من الريف. وعالجتها سواء بقيت هذه الشخصيات فى الريف. أو انتقلت إلى المدينة بغية التعليم. واستخدمت فى معالجة تلك القضية فى قالبها الروائى. عناصر غير قليلة من «تيار الوعى» ــ على ماتبين. وذلك الاتجاه أيضا جديد على الأدب النسائى الروائى فى لبنان. إذ تعتمد صاحباته فى المقام الأول على الأسلوب السردى فى تكنيك رواياتهن. لكنها تتفق معهن فى تبنى موقف الاحتجاج النسائى. وبالتأثر بأطراف من الفكر الوجودى فى محاولتها الدفاع عن تحرر المرأة إزاء مواضعات المجتمع. وبأطراف من العبثية التى تعكسها من خلال تداعيات بعض شخصياتها تأثرا بكل من **ألبيركامى أو كافكا** حين تظهر حياتهن خلوا من المعنى. وتقف رواياتها متميزة كذلك بنقل صورة للمرأة المسيحية ووضعها فى إطار الأسرة. وهو مالا نعثر عليه إلا قليلا فى الرواية النسائية.

وتشبهها فى جوانب من هذا كله. الأديبة «**حنان الشيخ**» وهذه الأديبة لها ثلاث روايات آخرها رواية «**حكاية زهرة**»[51] التى صدرت فى ربيع ١٩٨٠. وهى تعكس مابلغته من امتلاك لأدواتها الفنية. على نحو أعظم مما بدا فى روايتها الأولى «**انتحار رجل ميت**» (١٩٧٠)[52] والثانية «فرس الشيطان» (١٩٧٥)[53]. وفيها جميعا تستخدم «**تيار الوعى**». وتجعل للذكريات على لسان الشخصيات أساس الصياغة الروائية فى كل منها؛ وتحفل فيها كلها بعناصر من هذا التيار. تحسن استخدامها. وتتفوق فى توظيفها لغايتها الفنية. ومن ثم فهى تطرح السرد القصصى. وتنحيه بمنأى عن عالمها الروائى. على مافعلت «**إملى نصر الله**». وقد حددت اتجاهها هذا منذ روايتها الأولى التى تقدمها على لسان البطل. تنقل إلينا من خلالها عالمه. فهو فى السادسة والأربعين من عمره. متزوج من امرأة لاتعمل. وله ابن فى سن المراهقة. وهو صحفى شهير. يعيش أزمة نفسية، ربما من أثر نشأته الأولى. «فأنا أعيش لنفسى. لم تفكر أمى أنى سأتنفس لإنسان آخر. ولم تشترط على أن أتنفس لإنسان آخر أو أفكر فيه»[54] على ما جاء فى المونولوج الداخلى لهذا الرجل، فى مستهل الرواية؛ مما يجعلنا نتوقع أن تكون أزمته راجعة إلى عقدة «أوديب» حين نمضى فى متابعة الرواية. لكن الكاتبة تكشف بنفسها عن سر أزمته فى الصفحات التالية. إذ قد فقد رجولته إلى حد تضخم إحساس الشك لديه، فى انتماء ابنه إليه أو «إلى أى إنسان آخر». لكنه لم يكن من ذلك الصنف من الناس الذى يستسلم «لأمر وقع عليه وانتهى». بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو مراهقات، إلى أن يلتقى ذات مساء بإحداهن فى حفل. ولم تكن تتجاوز العشرين، طفلة عابثة لاهية يحس نحوها بعاطفة. ويتوهم أنها تبادله إياها «..كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض والجدران... فى الشقة رسوم وكلمات خطتها «دانيا». «أنا أجمل بنت فى العالم». «أنت لاتحب سواى». كان يبحث فى كهولته وأزمته عن «أم وهى أصغر من أن تكون أمى» لأنها طفلة صغيرة غريرة فيها أنانية الطفل وقسوته، كان يبحث عن عاطفة الأمومة لتعوضه ما فقده من رجولة، أو سآمة مع زوجته المستسلمة التى لا تثور ثورة إيجابية حتى حين تعلم بعلاقته بهذه الشابة النحيلة التى كان أحرى بها أن تكون العلاقة بينها وبين ابنه. ويعيش فى أزمة التردد لخوفه من علاقته بتلك العذراء (ص ٧٨)، ثم ينهيها؛ ولايلبث ان يندم ويقرر السفر ملتمسا السلوى؛ لكن حبها يظل فى قلبه، ويظل يحلم بأشواقه نحوها، وأشواق الجنس إلى الأخريات، حتى بائعات الجسد كانت رغباته الدفينة تهفو إليهن.

لاأدرى ماتحمله هذه «القصة القصيرة» من دلالات هى فى ضمير مبدعتها، ربما كانت تلمح من خلال مضمونها، إلى «حالة النفاق الاجتماعى» وإلى الازدواج فى شخصية الرجل من خلال ماتنقله من تداعيات «البطل» من تحفظه مع زوجة، يفرض عليها قيودا ولايرضى لها أن تقيم الحفلات أو ترتدى القصير من الثياب، أو أن تغير لون شعرها، لكنه مع ذلك يستبيح لنفسه علاقات مع تلك الشابة الصغيرة، ومع أخريات، بل مع نساء الليل. والكاتبة هنا تصرح بأن شعوره مع هؤلاء كان طافحا بالتقزز والاشمئزاز. ولعل فى ذلك مايلمح إلى الاحتجاج الخفى على سلوك الرجل الذى ينتمى إلى هذا الطراز من الرجال.

على أن البطلة، رغم مافيها من طفولة، فإن صورتها تعكس التحرر الشديد، فهى جريئة شديدة الإقدام فى لقاءاتها معه، تخرج معه إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتعامل معه فى صراحة مكشوفة، وتلتمس الأعذار للقائه، إذ تكذب على أمها متعللة بزيارة إحدى صديقاتها؛ وحين تعلم ألا جدوى من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان الرجولة، تقيم علاقة جسدية بآخر.. وربما فى ذلك السلوك ما يحمل معنى التحرر من قيود الجنس المفروضة على الفتاة.

على أن هذه القصة القصيرة التى جاءت فى «ست وثمانين صفحة»، حافلة بملامح تيار الوعى التى وظفتها فى روايتيها التاليتين على نحو أشد امتلاكا لها، كاستخدام الرمز مثل «الصحراء» الذى استخدمته

فى روايتها الثانية رمزا للشعور بالملل والتيه ، (ص ١٠ ، ٨٥) أو الجليد الذى رمزت به إلى شعور بعبثية الحياة على نحو مافعلت فى «فرس النهر» ؛ أو استخدامها «الحمام» (ص ٣٦) ؛ وهذا الرمز ستلح على توظيفه فى روايتها الثالثة ليحمل لنا دلالة شديدة العمق ، بل إن الرمز ليتمثل بقوة فى عنوان القصة نفسها .. ربما «يكون هذا الرجل الميت» رمزاً لموت هذه المظاهر السلوكية الشاذة التى تظهر الرجل فى المجتمع بشخصيته الازدواجية على نحو ماتنقل من تداعياته وذكرياته ؛ وربما كان هذا السلوك هو انتحار من جانب الرجل الذى ينتمى لمثل هذه الشخصيات المريضة وفى نهاية البطل إلى الحيرة والتردد والقلق ، مايشى بهذا التبدد والتلاشى والفناء .

لكنها هنا لا تحفل بالأسطورة ، والحلم ، وكشف الجوانب العديدة للعالم الداخلى ، مكتفية بكشف جوانب بارزة من هذا العالم ، ـ ورغم ذلك ـ كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائى ، الذى تحاول فيه توظيف عناصر هذا التيار . وكانت خطوة على هذا الطريق ، تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الأفضل ، فهى تترسم خطى فنها ، وتبحث عن طريقها فى مجال الإبداع الروائى ، وقد حفلت من عناصر الفن التى ستوظفها فى أعمالها التالية على نحو أفضل ، كما كانت الطفولة هنا بارزة بذكرياتها على لسان البطل . وهى فى جملتها حافلة باللغة الشاعرية ذات الإيقاع الموسيقى ، والعبارة الشديدة الإيجاز ، الحافلة بالدلالة ، خاصة حين تكون إزاء «حوار منطوق» يقطع به مونولوج البطل ؛ آنئذ نقف أمام «حوار شاعرى» ، سواء أكان هذا الحوار بين البطل وبين «دانيا» ، أم بينه وبين زوجته أم بينه وبين أحد أصدقائه . أما لغة الذكريات فقد خلت من العامية التى تكثر من استخدامها فى الروايتين التاليتين ، مما جعل القصة كلها ، تبدو وكأنها قصيدة نثرية .

أما فى روايتها «**فرس الشيطان**» فإنها خطت فيها خطوة أفضل ، إذ عكست فيها جوانب من الخصائص التى تعكسها روايتها الأخيرة من حيث اهتدائها إلى وسيلة الحلم ، وخاصة حلم اليقظة ، واستخدام الرموز على نحو أشد تفهما لإيحاءاتها ، كالحمام (ص ٣١ ، ٨١) وهو هنا رمز للطهر ، وكالصحراء ، «والثلج» وقد استخدمتها فى القصة السالفة على ماسلف ـ ومثل «ريشة النعام» (١٠٩) وهو رمز يحمل دلالة جنسية أما الأحلام فقد كانت لاتخلو من «الكابوس» (ص ٥٨) . وهذه الأحلام والكوابيس يتجلى استخدامها لها فى روايتها الأخيرة استخداما فنيا له وظيفته الهامة فى تكنيك الرواية ، إلى جانب مااستخدمته هنا من أحلام اليقظة (ص ٧١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٠ ..) . وهى فيها تعكس على لسان «البطلة» أحلامها المستبدة بمشاعرها وأفكارها الواعية ، ملحة عليها فى لقاء «مروان» الذى قابلته وهى فى طريقها إلى الإسكندرية على ظهر باخرة فعلقه قلبها ، كما استخدمت «الطفولة» وهى تقفز لتحتل أكثر أقسام الرواية ، وتمثل أكبر جوانبها . وتوظف هذه العناصر كلها ، عن طريق «التداعى» الذى يحكى لنا قصة البطلة «سارة» التى بدأت تستعيد ذكرياتها وهى نازحة بعيدا عن بيروت ، فى صحبة زوجها «مروان» الذى أعير ليحاضر فى الجامعة بهذا البلد الذى يوجد فى قلب الصحراء . وهى من أسرة «شيعية مسلمة» ، مهاجرة من الجنوب اللبنانى ، وأبوها كانت له تجارة رابحة وتابعت دراستها فى القاهرة ، بعد إتمامها المرحلة الثانوية فى بيروت ، وهى تستعيد من خلال ذلك كله مراحل حياتها التى تعيها منذ أن كانت طفلة صغيرة ، متنقلة من حاضرها إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها ، مارة بمراحل صباها وشبابها . أو مستخدمةً التداخل فى الذكريات والتوارد فى الخواطر لنقل كل تلك المراحل عن طريق المونولوج الداخلى «للبطلة»

وهى تعكس فيها كفاحها مع التقاليد والقيود التى فرضها «الأب الحاج» الذى كان شيعيا شديد التمسك بمعتقداته إلى حد رأته فيها متزمتا ، يغص بالبكاء متأثرا بسماع القرآن ، يتعبد كثيرا ، شديد الطيبة إلى حد البله ، حتى ليقع فريسة لخداع شريكه ، (الرواية ص ٦٥) ، ويرفض الاحتكام إلى القضاء . وإلى حد رفضه استدعاء طبيب لعلاج أمها مما يتسبب فى موتها ؛ وإلى حد بقائه فى المنزل رافضا الالتجاء ـ كسائر الناس ـ إلى الاحتماء بالملجأ من زلزال حدث فى بيروت ، اعتقادا منه أن ذلك هرب من قضاء الله ، ونقص من درجة التوكل عليه سبحانه وهو عنيد عصبى ، يضربها حين يراها مرة ، وقد خلعت الحجاب وهى صغيرة (ص ٦١) ويحثها على الصلاة وعلى النهوض للسحور فى رمضان ، لكنها كانت «تملأ بطنها خارج البيت» . وهى فى هذه الذكريات تعكس جانب التحدى لسلطة الأب الذى أشرف على تربيتها ـ بمعرفة جدتها بعد موت أمها منذ أن كانت فى الثانية من عمرها ، إذ إنها ترفض إطالة الثياب كما ترفض أن تضع على رأسها الحجاب (ص٧٥) وهى فى المدرسة الثانوية . حتى لتستطيع فى النهاية التحرر من إسار هذه القيود التى فرضها أبوها المتزمت وكانت سببا فى كراهتها إياه . وقد أضمرت منذ صغرها أن تصر على الانتقام منه وتواجهه بكل مظاهر التحدى . (ص ٨٣) .

والقصة فى إجمال ، فيها معالجات فنية تعكس تطور الكاتبة من حيث استخدام تيار الوعى ، وهى أقل تمردا واحتجاجا على وضع الفتاة اللبنانية من «كل من» «بعلبكى» و «عسيران» و «نصر الله» ، وإن كانت الحرية فى علاقات الفتاة بالرجال واضحة ، لكنها أقل حدة وتعريا من مثيلاتها ، رغم مغامرات البطلة فى «مصر» مع الشباب فى نوادى القاهرة ومغامرتها المثيرة مع «الممثل العالمى المشهور الذى التقت به فى لندن ، وهى فى هذا تستعين بأوصاف صريحة للجنس (ص ١٠٩ ، ١١٥ ، ١١٧ ..) ، تستخدم فيها ألفاظا صارخة تعاود تكرارها وهى تصور أجزاء من الرواية تنتمى إلى باب «الأدب المكشوف» . ورغم ذلك ، فإن ماتتميز به هو إطلاعنا على جديد من وضع «الشيعة الجنوبيين» فى بيروت ، وهى تعرض قضيتهم كما تعرضها فى روايتها الثالثة دون تحيز ، «عائلات هذه الغرف نزحت من الجنوب ، لتحافظ على نظافة العاصمة بيروت الممتازة ولتقدم ولاءها إلى كل حذاء مغبر . أما نساؤ هم فينتظرن مع الذباب» . (ص ٧٦) . كما أن الجديد هو استخدامها لتيار الوعى على درجة أكثر توفيقاً ، ولكنها تحشد فى لغة «الحوار» وفى لغة المونولوج والتداعى أحيانا ، كثيرا من الألفاظ العامية باللهجة اللبنانية التى لايفهمها الكثيرون ، على نحو ماتفعل فى روايتها

الثالثة ، حتى لنراها تلتقط ألفاظاً من العامية غاية فى الغرابة . والادباء منذ فترة بعيدة . ترجع إلى «**حديث عيسى بن هشام للمويلحى**» فى بداية القرن العشرين . قد استقروا على لغة وسطى لنقل الحوار . حتى لاتعوق هذه العامية المتلقى عن تذوق جمالية العمل الفنى . وأبرز مثل على ذلك هو «عنوان الرواية الثانية نفسه» .(٥٥) وأظن أن الكثيرين لايعرفون أن «**فرس الشيطان**» هو حشرة كبيرة خضراء ، اسمها فى لبنان «القبوط» . ولسعاتها مؤلمة . ـ هذا ـ رغم ما لهذا الإسم من دلالة رمزية تشير إلى تحدى البطلة تحديا فيه إيلام ؛ إلى ما فى القسم الثانى من الرواية من «سرد» يغلب على «المونولوج» منذ ركوب البطلة ظهر السفينة وطوال أجزائه من تفصيلات تتنافى مع الضرورة الفنية (٨٩ / ١٥٥) . بيد أنها فى روايتنا الأخيرة «**حكاية زهرة**» تعمق إحساسنا بما تحمله بطلة الرواية «زهرة» من مواقف الاحتجاج على سلوك الوالدين . وبالإحساس بما تطفح به الحياة الحالية فى «لبنان» من الشرور والبشاعة . التى تذكيها هذه الحرب . وبما تطفح به من تناقض وسم سلوك الناس وأفكارهم ومشاعرهم . وأحيانا تنقل إلينا إحساسا بالعبث ، رغم ما يأتى على لسان البطلة من فلتات لسان تذكر فيها اسم الله . ولعلها شخصية قلقة حائرة مترددة بين الشك والإيمان ، والعبثية والمثالية . وهى تواصل بذلك سيرتها التى بدأتها فى روايتيها السالفتين . ولاسيما «**فرس الشيطان**» الحافلة بمظاهر التمرد والتحدى ، المتأثرة فيها بتيار الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائى لدى شباب الرواية اللبنانية فى أيامنا . لكنها رغم غلبة هذه الاتجاهات فإنها ، تسيطر على أدواتها الفنية فى استخدامها «تيار الوعى» وتبدى تفهما عميقا لا ستخدامات عناصره .

على أن الجديد فى هذه الرواية ، هو تصويرها . لبشاعة هذه الحرب الذميمة اللعينة . من خلال تصويرها معاناة «البطلة» «زهرة» التى كانت الحرب الدافع وراء سقوطها الخلقى والنفسى . وسقوط الذين اكتووا بنيران الحرب من حولها ، ولكن تلك الحرب رغم بشاعتها ـ على ما نقلت إلينا أجواءها الدامية ـ فإنها لا تنسى أن تصور لنا فيها ـ صدى للموجة السائدة ـ صورة الفتاة المتمردة على سلطة الأبوين ... المتحررة من كل قيود وبخاصة ما يتصل بقيود الجنس وهى فى اتجاهها إلى نقل بشاعة الحرب الأهلية . من الفئة القليلة التى عالجت هذه الصورة القاتمة الشريرة لحياتنا العربية المعاصرة ، فى رواياتهم ، على ما يتمثل فى «**طواحين بيروت**» **لتوفيق يوسف عواد** التى حمل إلينا من خلالها نذراً تنبأت بالحرب اللبنانية ، «**وستة أيام**» سنة ١٩٦١ **لحليم بركات** التى تنبأ فيها بحرب ١٩٦٧ . و«**كوابيس بيروت**» سنة ١٩٧٦ **لغادة السمان** (السورية) التى تحدثت عن هذه الحرب ، ونقلت صورة حية لواقعها ، وتنبأت بدوافع الحرب التى جعلتها راجعة إلى الجنس ، وإلى «النظام الطبقى» الذى يوجهه فساد الحكام وانتهازيتهم ، وقد تواطأوا مع الصهاينة . لكن هذه الرواية فيها تجسيم لحرب لبنان بنوع خاص ، وهى بذلك تحمل مضمونا سياسيا إلى جانب ما تحمله من أفكار أخرى متأثرة الاتجاهات الفكرية لشباب الرواية اللبنانية .

على أن ما يهمنا فى المحل الأول فى هذه الرواية ، هو تكنيك «**تيار الوعى**» الذى استخدمته الكاتبة فى صياغة نسيجها . من خلال فصولها السبعة(٥٦) وهى تنقل إلينا عن طريق ذكريات البطلة ، حياتها وعلاقتها بعالمها الخارجى . ففى الفصل الأول من القسم الأول (خمسة فصول) جاءت التداعيات على لسان البطلة عن ذكريات طفولتها الباكرة ، وتمدنا بملامح بارزة من تلك الطفولة الشقية المعذبة . مع أمها التى كانت تصحبها معها كلما كانت تذهب إلى لقاء صاحبها . وفى «الثانى» على لسانها كذلك ، و«الثالث» على لسان خالها «هاشم علوش» الذى تنقل إلينا فيه انتماءه السياسى إلى حزب القوميين السوريين . وتعمق إحساسنا بجانب من الصراع الحزبى فى «لبنان» «والرابع» على لسان زوجها «ماجد» «والخامس» على لسان البطلة «والقسم الثانى» فى فصلين ، «الأول» على لسان زهرة تصور فيه الحرب . والثانى ـ وهو بمثابة الفصل السابع والأخير ـ هو أطول الفصول (ص ١٣٨ / ٢٢٧) وأشدها احتفالا بالرمز والشاعرية . وفيه تجمل كل مامضى من ذكريات وعلاقات أسرية أو اجتماعية ، من خلال تصويرها بشاعة الحرب . وهى تلح على استدعاء ذكرياتها التى أطلعتنا على كثير منها فى الفصول السابقة عليه ؛ وعلى تكرار الوقائع والذكريات الحاضرة والماضية على لسان البطلة وتعمد إلى تكرار «لازمة» أو أكثر كضرورة من ضرورات «**تيار الوعى**» وهى تستعين بالمونولوج الداخلى للشخصية ، مازجة دائما بينه وبين ذكريات البطلة الخاصة ، وتجاربها الذاتية ، فهى ذكريات تقفز إلينا قفزا لتزج بنفسها فى مونولوج الشخصية ، وعلاقة ذكريات البطلة بالآخرين علاقة واضحة تفتقر إلى التخفى المراد فى العمل الفنى ، وربما كان إقحام الذكريات إلى حد خلطها الدائم بذكريات الشخصيات الأخرى ، نابعا من فهم غير دقيق لاستخدام المونولوج والتداعى والتذكر الرمزى من خلال الشخصية ، فلتترك الشخصية تصور ذاتها تصويرا مستقلا ؛ وإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية من «منطقة ماوراء الكلام» «أو اللاشعور» فإنه فى هذه الحالة يدعها تتذكر عفويا لاإراديا ، ويصور لنا تلك العفوية بكل مايتاح ، دون أن يخلط بين ذكريات الشخصية الرئيسية وبين ذكريات الشخوص الأخرى على نحو مقصود ، وربما كان هذا أول مايلحظ القارئ لتلك الرواية .

وهى فى ثنايا الرواية ، تنقل لنا حكاية البطلة «زهرة» التى تستجمع خيوطها من ثنايا الرواية . وتنقلها لنا من خلال المونولوج الداخلى ، والاستبطان والتداعى ، والديالوج الخارجى ، وتجمد الزمان . وتنتقل البطلة من اللحظة الحاضرة إلى الماضى القريب أو البعيد ، ثم تعود إلى الحاضر لتقطع التذكر إثر كلمة على لسانها أو لسان شخصية غيرها ، وتنقل لنا الحاضر عن طريق الحوار المنطوق . ومن خلال ذلك كله نلم بحياتها ، فهى حياة فتاة مثقفة حاصلة على ليسانس فى الفلسفة ، دميمة الوجه فى الثلاثين من عمرها ، ولدت لأبوين من أسرة من الجنوب ، الأب شرس «إبراهيم» محافظ متشدد ، كان يعمل فى شركة «الترام» وأحيل للتقاعد . (ص ٢٨) ، أما الأم «فاطمة» فهى غير متعلمة ، وهى تأثم من غير علم زوجها مع صاحب لها ، وتصحب البطلة وهى طفلة ، إمعانا فى المداراة والتخفى والخداع . لكن الأم غرست فى دم الطفلة بذور الخيانة ، وفى ذلك نبوءة بما سيحدث للبطلة من استجابات لنوازع هذه الخيانة وقد ظلت هذه مكبوتة فى نفسها ، ونمى هذا الكبت فى شخصية الطفلة «شعوراً دائما ، جعلها

تعيش وراء الأفق تحلم بخواطرها الدفينة ، فى كل لحظة من لحظات حياتها وفى كل سلوك ، وتقفز إليها ذكريات هذه الطفولة الآثمة ، فتذكر دائما ملامحها المخيفة التى تطل علينا منذ أن تقع أعيننا على «الكلمة الأولى» من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تطل علينا حين وقفت خلف الباب فى الغرفة المظلمة وتلتصق هى وأمها فى الحائط ، ويسرى فى عروقها «خوف» سرى إليها من أمها وما هى إلا لحظات حتى يدخل «الرجل السمين» الغرفة . وكانا فى طريقها إلى هذا الرجل يمران بطريق ليس هو الطريق الذى يقطعانه إلى عيادة «الدكتور شوقى» الذى يعالج الطفلة ، على ما كانت تقول أمها ، لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به جدار «عليه لطخات سوداء ، والوطواط الذى يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. ويلوث الجدار المقابل ببقع كحلية أرجوانية» . (ص ٩ / ١٠) . ومنذ هذه اللحظة غرس فى نفسها الخوف الذى يظل يطاردها طوال حياتها وتنقله إلينا بعناصر كثيرة من عناصر تيار الوعى فى ثنايا الرواية ، ويشع فى كل أجوائها ، حتى ليصبح «الخوف» كأنه عنصر أساسى من عناصر بناء الرواية منذ تلك اللحظات الباكرة فى نفسها . وكما غرس فيها «الخوف» وخالط دماءها ، كذلك غرس فيها الكذب والخداع ، وقد كانت أمها دائما تؤكد للطفلة البريئة أن هذا هو مكان الطبيب وتصدقها ، رغم أنها استطاعت فيما بعد أن تتبين أنه غير الطريق ؛ إلى ماغرس فيها من خيانة وبشاعة استقرت فى «اللاشعور» . ولها أخ هو «أحمد» لم يكمل تعليمه ، وكان أبوه يأمل أن يتم تعليمه فى أمريكا ، وهو يكبرها بسبع سنوات (ص ١٧٨ / ١٨٠) ولا يلبث أن تحوله الحرب إلى «قناص» ويقع فريسة للمخدرات ويلتذ بإدمانها شأنه فى ذلك شأن كل أقرانه القناصة . ولأنها تعيش فى بيئة محافظة ــ رغم خيانة أمها ــ كانت منطوية ، حسنة السيرة ، فى ظاهر سلوكها ، متفوقة فى دراستها ، وإن كانت تصرح بأنها فقدت العذرية ، وأجهضت مرتين وكان بينها وبين «مالك» الذى أغواها وأفقدها عذريتها (الصناعية أو المزيفة) وكان متزوجا يحمل دائما فى حرص صورة زوجه وطفله فى حافظة نقوده ، ولم تكن تحبه ، وكان صديق أسرتها وأخيها (٣١ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣٣ ، ١٨٠) . وقد تزوجت عن طريق خالها من «ماجد» المهاجر إلى أفريقيا لكنها تفشل فى زواجها ، وتعود إلى بيروت لتعالج من نوبات «صرع هستيرى» أصابها هناك للمشاجرات العنيفة بينها وبين زوجها ، ولما بينهما من تناقض حاد .

لقد غرست أمها رغبة تناول هذه الفاكهة المحرمة وظلت هذه الرغبة الدفينة وراء الوعى «رغم ما غرسته فيها من التحريم والخوف والبشاعة ، وجثمت هذه الرغبات لتظهر طوال الرواية حتى لتتداخل فى ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتداعياتها طوال الرواية ؛ وكانت هذه الذكريات ، تمثل فى أعماقها الدفينة وأحلامها فى النوم واليقظة انطلاقا أو حنينا إلى عالم آخر فيما وراء الأفق ، ينقلها من عالم الظاهر الدميم ، ومن أسوار بيئتها الشقية ، وكم كانت تحس فى هذا الواقع المحيط بها ، بالرتابة والكآبة والسآمة ، وباختناق الأنفاس وتثاقل وتقاتل الحركة فى صدرها ، وكأنما شدت إليها بأثقال من حديد ، حتى أحلامها هذه ، غدت وكأنها مغلولة بأصفاد متصلة من الملالة والكآبة ، تتناثر برشاشها على نحو «لاإرادى» بما طفحت به نفسها من هذه الذكريات . وما إن تلتقى برجل «قناص» «لص حرب» حتى تستسلم له ، وتلقى بنفسها بين أحضانه ، وهى ملتذة بلذائذ حس وثنى ، وتغدو أشد ما تكون الأنثى تهالكا ، لعلها تلقى بنفسها إلى شىء ساحر خلاب ، ظل يراودها طوال عمرها ، جاثما فى «منطقة اللاوعى» ، هذا الشىء كله عاطفة وتوتر وانتشاء وهذيان وعربدة .. كم كانت تظهر فى ثنايا ذكرياتها خيالات وأحلام أشبه بخيالات المرض ، وأحلام المخبولين ، أوهذيان المحمومين ، وهى حين تستسلم للغريزة كأنما تستسلم إلى حلم غريب طريف ، مستعذب ، يبعدها عن الوجود المحس حتى لتنحيه جانبا ، ليبدو بعيدا غائما متواريا فى ظلال السحب والدخان التى تعقدها قذائف المدافع والرشاشات ، وظلال الرهبة والخوف التى يضربها حول البيت أب قاس ، وأم خادعة . وهى ترحل معه فى آفاق الخيال إلى بقاع نائية عن هذا الواقع الدامى الذى لا طاقة باحتماله ، لكنها تصحو بعد محاولة النسيان ــ من عالمها الخيالى المستعذب ، على حقيقة الواقع البشعة ، فتقع صريعة برصاص القناص ، وكأنها ضحية الحرب أو الكبت أو الخوف الذى دفعها إلى مغامرة يائسة . ولكونها تبغى من وراء عملها أن تظهر صورة مجسمة للفتاة اللبنانية التى تقع فريسة التقاليد أو الحرب ، نراها تتوسل بتيار الوعى ، لتنقل لنا مشاعر البطلة المتوجسة الخائفة أبدا ، المنطوية على نفسها تكبت فى أعماقها ميول انحراف رغم أنها تظهر الهدوء والاستسلام .

وهى تطلعنا على عالم البطلة الخفى اللامرئى ، عن طريق التداعى والتذكر اللاإرادى «متنقلة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضى ، ثم مرتدة إليه ، على نحو ما تعكسه من خلال فصول الرواية كلها ؛ فالحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعى أخرى ، فى فيض وجريان وبغير رتابة ، وهى كلها ذكريات ملفعة بالحزن والأسى وتجارب مخفقة أليمة . ولنأخذ مثلاً من «الفصل الثانى» الذى تحكى فيه على لسان البطلة ذكرياتها فى «أفريقيا» . والبطلة تقوم بدور «الراوى» فى تلخيص حياتها فى تلك اللحظة التى تستقبل فيها حياة جديدة مع زوجها فى إفريقيا ، وتبدأ الفصل من الحاضر حين استقبلها «خالها» فى المطار . فى زيارة له قبل أن تتزوج لتقيم فى نفس المدينة التى يقيم فيها وتستهله بقولها : «كنت أظن أننى سأتعرف على ملامح خالى لحظة تحط قدماى فى مطار إفريقيا ، رغم أن رؤيتى له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتى كلها ، فهو قلما زارنا قبل هربه إلى إفريقيا «لكنه ظل موجودا أينما كان ، وكيفما كان ، فى أحاديث العائلة ، وعلى لسان جدى ، وفى قلوب خالاتى خاصة خالتى وفاء التى تكبرنى بعامين فقط .. كل شىء يتعلق بخالى هاشم كان خارجا عن المألوف ، حديثه طريقة حياته .. أصدقاؤه ، طعامه ، فقد كان يسكن من وقت إلى آخر غرفة يستأجرها فى بناية قرب الجامعة الأمريكية ..» (ص ٢٢) . ثم تسترسل فى الذكريات فى تجميد للزمن الحاضر كارة القهقرى إلى الماضى على هذا النحو ثم عائدة إلى الحاضر فى قوله لها بالمطار عند استقباله إياها «أنت البنت الوحيدة، الباقى كن نساء» . مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال القادمين . ثم تنقل لحظة من

الحاضر حتى وصولها لمنزل خالها حيث يدور بينهما حديث ، ويحاول ملامسة وجهها ، ثم صحبها ذات ليله إلى السينما لمشاهدة «فيلم» ، فأحاطها بيده وشد على كتفها فتململت وحركت يدها بعيدا«ماعدت أرى شخصيات الفيلم وما عدت أستوعب شيئا وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة فى الشام ، واستيقاظى لأرى أمى تقفز كالمجنونة «من تحت شراشف الرجل ... » (ص ٢٥) هذه الحادثة التى ألمت بالبطلة فى اللحظة الحاضرة ، وتذكرها بمثيلاتها ، وإبرازها ذكرى أمها التى تحفر مجرى عميقا فى نفسها ، وهذه تذكرها بأخرى مثيلاتها مع ابن خالتها الذى مد يده وهى فى الضيعة وكانت نائمة قرب جدها ، إذ حاول الاعتداء عليها . ثم تسترسل فى ذكريات متعلقة بها وبأمها وهى كلها تتعلق بالجنس وتكرر حكاية أمها مع «الرجل السمين» . ولكنه هذه المرة يقابلها فى الضيعة ، وتعود إلى الحاضر لتنقل حوارا بينها وبين خالها حينما اقترب من «فراشها فحاولت الانتحار ، وترتد إلى الذكريات الأليمة فى تدفق واسترسال وتداخل مكررة مامضى نقله مما يتصل بحياتها الجنسية . ثم تعود إلى نقل فقرة من حوار فى الحاضر بينها وبين خالها حين عرض عليها الزواج من صديقه «ماجد» لقد قبلت أن أتزوج من ماجد » .

على أننا نلاحظ فى «الفصل الثانى» ، الرتابة التى هى من صنع الروائى ، ولا تتفق مع طبيعة تدفق الذكريات التى تندفع بغير رتابة أو اتساق . ولكن الكاتبة فى الفصول الأخرى ، تخلى السبيل للذكريات لتتدفق تدفقها الطبيعى التلقائى ، وإن تدخلت ذكريات البطلة مع ذكريات الشخصيات الأخرى ، كما نلاحظ فى هذا الفصل إلحاح البطلة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلا بالجنس والخيانة على ما سلف .

وقد تلح على استخدام **ذكريات طفولتها** إلحاحا يجلب الملل أحيانا لكثرة ترددها وتكرارها فى أكثر من موضع فى الرواية ، بل فى «الفصل الواحد» على ما يعكسه الفصل الأخير ، إذ تعمد إلى تكرار ذكريات طفولتها الشقية البائسة ، وذكرياتها الجنسية المتوارية عن المجتمع ، وهذا يؤخذ على التكنيك الروائى أو تسترسل البطلة فى تذكر ألوان من الحوار بينها وبين نفسها ، أو بين شخصية أو أكثر فى الفصل نفسه فى حوارها مع أخيها . وقد يبرر ذلك أنها تريد أن تعكس بشاعة الحرب من خلال هذه الإطالة ، لكنها تلجأ هنا إلى التكرار إذ أعادت ماسلف إطلاعنا عليه من تأثير الحرب المدمر[٥٧] . وفى استخدامها **للمونولوج** ، تحسن هذه الأداة فى غير قليل من مواضع الرواية ، وخاصة حين يكون على لسان البطلة المترعة نفسها بالذكريات الممضة ، وهى تدخل المونولوج فى الآخر ، وتزيد من تعميق إحساسنا بالحالات النفسية المختلفة للشخصيات فى حالات السلوك المتبادل بينها ، والانفعالات الناجمة عن هذا السلوك . وإن كان السرد يتسرب إليه ، «وحديث الغائب» يسترق الخطى محتلا مكان المونولوج . ومن أمثلة ذلك عندما تحكى بوادر شعورها بدوار الحمل من أثر علاقتها بالقناص إذ تنقل المونولوج على لسان البطلة عاكسة الشعور بالدوار عندما كانت لديه ، ويدور بينهما حديث سمعته فيه يقول «يمكن تعب» ، وتتذكر ما كان يحكيه لها من مغامرات صباه وشبابه فتلجأ إلى «ضمير الغائب» «يحدثنى عن محاولة انتحار أرتيست من أجله وهو فى سن السادسة عشرة ، ثم يحدثنى عن محاولة انتحار ابنة سفير أجنبى » . (الرواية ص ١٩٧) . وكان فى وسعها أن تتنبه إلى مثل هذه الهنات التى لايستخدمها كاتب «تيار الوعى» إذ لا يلجأ إلى ضمير الغائب » ، بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها لتكشف عن أغوارها النفسية مستعينة بعناصر هذا التيار الموحية على ماوفقت إليه فى بعض - أجزاء الرواية ، حين استعانت بالرمز والنبوءة والأسطورة والحلم بنوعيه والهذيان وما أشبه .

و «**الرمز**» من العناصر الناجحة التى استعانت بها فى استدعاء الباطن ، واستجلاء الغامض ، واستبطان الذات ، وهى تبتكر لنفسها ألوانا منه ، على ما فعل كبار المبدعين فى الفن الروائى والشعرى ، خاصة أصحاب هذا التيار ، مثل **جيمس** ، و «**وولف**» على ما أشرنا ، اللذين ارتفعا بالرمز من الشخصى والجماعى ليكون رمزا إنسانيا عاما . لكن الرموز هنا أكثرها رموز شخصية ، تستخدمها الكاتبة للدلالة على حالات البطلة النفسية وهى تلح على بثها وتكرارها فى الرواية كلها ، منذ بدايتها إلى نهايتها «كالرجل السمين» ، و «طفل الكاوتشوك» الذى كان يلهيها به هذا الرجل عندما كانت أمها تصحبها معها فى زوراتها إليه .

«والجدار» الذى كانتا تمران به وهما قاصدتان الدكتور شوقى كانت عليه لطخات سوداء ، و «الوطواط الذى يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. ويلوث الجدار المقابل . (ص ١٠) و «الحجرة المظلمة» التى كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرجل» . وهذه كلها رموز تبرز من بين ثنايا ذكريات البطلة فى الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة ، وتفرض نفسها دائما حتى على ذكريات الشخصيات الأخرى ، على ما سلف وهى تعكس من خلالها «الخيانة» و «الخوف» و «رغبات الجنس» التى ترسبت فى أغوار البطلة ، منذ طفولتها الباكرة . وإليها يعزى كل ماأصابها من الاختلال فى الشخصية ، وإخفاق فى التجربة والسلوك على مراحل عمرها المتعاقبة . ولم يكن لها ملاذ حين تستبد بها مشاعر القلق والحيرة فى كل مواقف حياتها سوى الاحتماء بالحمام ؛ و «**الحمام**» رمز يبرز إلينا من حين إلى حين فى مواقف عديدة من مواقف البطلة حين «تشتد بها أزمة من الأزمات المتوالية التى أحدثها فى نفسها تعاملها مع الآخرين . وإنها لتفصح عن دلالة رمزها فتقول : « .. فى الحمام الصغير ، كنت أرتاح وأخطط لما سوف أفعله كل يوم ، ثم بدأت أحتاجه ليحمينى (ص ٢٤) ؛ فهى تلوذ به محتمية ، فى «أفريقيا» حين حاول خالها إغواءها[٢٤] . «هرعت إلى الحمام .. وجلست أبكى بصوت سمعته كل أفريقيا .. وضعت رأسى بين يدى وأغمضت عينى .. » (ص ٣٦ / ٣٧) . لقد كان «الحمام» ملاذها والدريئة لها فى هذه الأزمة النفسية ، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد أغلقت من دونها بابه . وهى تحتمى أيضا به حين تشتد أزمتها مع زوجها «ماجد» «أسرعت أدخل الحمام وأغلقه خلفى» (ص ١٠٢) ... أرجوكم اتركونى فى هذا الحمام الذى يجعلنى أضيع فى الزمان والمكان الذى يقطعنى عن العلاقات البشرية . » (١٠٣) .. أريد أن أظل فى هذا

الحمام .. (ص ١٠٥) . وفى قمة أزمتها مع «القناص» ، نراها تناجى نفسها وهى تهتف «لوكان حمامنا يقفل لسكنت فى هذا الحمام» . (ص ١٨٧) . وحين تبلغ علاقتها مع القناص ذروتها التراجيدية تناجى نفسها فى «مونولوج حزين ، وهى تنازع الموت : «.. أريد التمدد والنوم فى حمام ، أترك مياهه الدافئة تسيل ، تسيل فى صوتها أجد الطمأنينة ، وفى لمسها لجسدى وكأنها تهدئه ، واعدة إياه بحل انتفاخه ..» . (ص ٢١٩ / ٢٢٠) . والحمام على ماتشير تلك الرموز ، هو مرفأ الأمان والطمأنينة لنفسها ، وهو يعكس الجانب المنطوى المضطرب من نفسها حيث تجد فيه الحنان والدفء .

وقد استخدمت هذا الرمز نفسه فى روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل ماؤه على الطهارة ، لكنها لم تعمق دلالاته فيها تعميقا يثير تعدد النظرة والتفسير على نحو ماتحسن توظيفه هنا وتحريكه ، ليجسم لنا مشاعر الخوف والهلع التى لاتجد لها تهدئة إلا فى ذلك الملاذ . ومن الرموز المستخدمة أيضا .. «رمز» «ريشة الطاووس» وقد استخدمته من قبل فى روايتها الثانية ، وهو «رمز فيه صراحة الكشف والاعتراف ، ومدلوله جنسى . ومن الرموز أيضا «أفريقا» فهى ملاذ لخال البطلة وجد فيها الأمان بعد إخفاق صراعه القومى والحزبى ، وهى «ملاذ» «ماجد» وجد فيها غنى بعد فقر . و«الهجرة» عند الكاتبة هى ملاذ اللبنانيين ، من الفساد السياسى أو الفقر أو افتقاد المرأة الرجل فتصبح آنئذ «عانسا» على ماكانت «ملاذا» للبطلة إذ قبلت التضحية بثقافتها ومابينها وبين «ماجد» من فروق جوهرية ، وقبلت الهجرة رغم هذه الفوارق . والنهاية الفاجعة للبطلة ، هى أيضا «هجرة» إلى العالم الآخر ، من هذا الواقع اللبنانى الدامى .

ومن رموزها كذلك «البرتقالة وسرتها» (١٧ / ٢١٠) وهى إشارة إلى شدة الارتباط بين البطلة وبين أمها ، على نحو لاينفصم ، وإلى شدة تأثير هذه الأم فى شخصية الطفلة ، وإلى هذا الارتباط الوثيق يعزى ماالستقر فى خبيئات شعورها من خوف وكذب ورغبات جنسية مكبوتة ، وإحساسها بالظلم لإيثار أخيها عليها ، مما غرس فى أعماق الطفلة شعورا عميقا بالكره والازدراء لأمها ، وهذ شعور نما ، واستفحل شره وخطره ، وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى فى الرواية ، على ماتبينا . **وهى تستخدم كل هذه الرموز استخداما تكشف الكاتبة بنفسها عن كثير من دلالاتها ، على مارأينا مما يوهن من تأثيرها على ماتحتشد به هذه الرموز التى ابتدعتها من دلالات عظيمة الإيحاء . لكن أشد الرموز احتفالا بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها رمز «المطر» ، «فالمطر الخفيف» رمز التفاؤل والبشرى ، و«الثقيل» رمز الظلمة والخوف ، بل هو الموت والفناء ، ويبلغ الرمز ذورته وهى فى نزعات الموت بعد خروجها من بناية القناص** . وحين كانت تعبر الطريق إلى الرصيف الآخر ، أفرغ «القناص» رصاصات قاتلة فى جسمها . وكانت مستبشرة وهى تعبر الطريق ، فقد وعدها بالزواج منها فى ذلك اللقاء الأخير بينهما ، وصور لها «خداع الحس» أنه سيحقق وعده ، حتى لقد بدا لها «وكأن الحرب قد توقفت ، «عندما قال لى بأنه سيتزوجنى» .. هذا الليل جميل .. رغم أن زخات المطر **خفيفة** قد بدأت تهطل ..» لكنها

حين سقطت وتبينت أنها مضرجة بدماء الغدر مهدت لذلك بقولها : «إنها تمطر ، إنى أتعثر ..» «وحين تحققت من الدماء .. تزيد إحساسنا بما يحمله المطر من نذر الشر والفناء فى وجهه الآخر ، ..» نقاط المطر لاتزال فوق وجهى .. ما عدت أمد يدى أتحسس الدماء التى تسيل ، بل بقيت ساكنة لأسمع سوى المطر **ينهمر** ، فوق «الكيس الأصفر» الذى ظننت أنه منقذى إلى الأبد .. ؛ (ص ٢٢٤ / ٢٢٦) . وهنا يبلغ توظيفها لرمز المطر قمة الفن الحافل بالإيحاء ، لأنها لم تفصح عن دلالته ، وتركته ، ليحمل طبيعته الخفية القابلة لأكثر من احتمال ، إذ هو هنا رمز اكتفت فيه بالتلميح لا التصريح . و«المطر» رمز إنسانى طالما استخدمه الشعراء والروائيون بدلالات لها وجوه عديدة ، وقد استخدم «جويس» كثيرا من الرموز ، خاصة رمز «الماء» ، «ففى صورة الفنان» يوحى الماء بكثير من الدلالات منها «الماء الذى يبلل به الطفل فراشه ، «وماء الحياة» ، «وماء التعميد» و«الماء عنده رمز إلى أيرلندا وإلى الأسرة والكنيسة ، وهو يرمز عند البطل إلى كل شىء يريد هجره لكى يحافظ على قوة الخلق . و«الماء» هنا يرمز إلى الموت ، لكن «ماء التعميد» لديه يرمز إلى الحياة ، هكذا يحتمل «رمز الماء» تفسيرات تنظيم الحياة برمتها ، وقد استخدمت الرموز فى القصص الحديث والشعر والمسرح خاصة مسرح العبث ، واحتفل به كتابها احتفالا شديدا ، كرمز «الحوت» عند «**هرمان ميلفيل**» «فهو آنا» يرمز إلى القوة العابثة الشريرة ، أو الواقع ، أو اللامعقول ، كما احتفلوا باستخدام رموز كالطريق والماء والطيور وغيرها متأثرين بعلم النفس إلى جانب احتفالهم بالأسطورة . وقد أفادت الكاتبة من «الرمز» العالمى فى استخدامها «رمز المطر» على هذا النحو الذى يرتفع من الشخصى ليكون رمزا إنسانيا ، كما أفادت من استخدام الشعراء المحدثين له مثل «**أدونيس**» ، و«**السياب**» ، وغيرهما ، وذلك على عكس استخدامها لرموزها الخاصة ذات الدلالات الضيقة المحددة ، والتى قللت من تأثيرها بعمدها إلى تفسير بعضها أو التحويم حول جوانب من تفسيرها .

وفى استخدامها «الأساطير» ، تلجأ إلى أبسطها ، مثل استخدامها «القرينة» كلماكان يحزبها أمر يثير أزمتها النفسية ؛ و«..سمعت صوتى يعلو ، لكن كأن قرينتى زارتنى فى ساعات الصحو واليقظة ، وقطعت حبال صوتى ..» (ص / ١٠٤) وذات مرة وهى فى الضيعة نادتها قرينتها : «.. وخفت منها حيث أرتنى نفسها وهربت منها ..» (ص / ١٥١) ، ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن ، وقد شردتهم الحرب الأخيرة فجاءوا جميعا من قراهم فى الجنوب التجاء إلى «بيروت» ، وكانت تسمع مثل هذه الضجة وهى نائمة ، وعادت «قرينتها» تضربها وهى نائمة ولاتستطيع فتح عينيها ، وكانت تراقبها فى زاوية الغرفة ، و«قد جاءت» بصحبة رجل لم أتبين شكله ، لكن ثقل جسمه كان يبعد عنى الشك بأننى فى حلم . كان ثقل جسده الملتصق بجسدى يمنحنى قشعريرة خفيفة ، وكأنه مد «بريشة طاووس» ..

وماعدت أعى إلا أنى أترنح وأنتفض من اللذة ، وعينى على قرينتى التى لاتزال تراقبنى فى زاوية الغرفة . وكلما وددت أن أكمل انتفاضتى ولذتى أربكنى وجودها وانتشائى أمامها . وتعالت هذه الأصوات .. وفجأة



وجدت نفسى أتفرس فى الجدار وأرى البيت ساكناً ، والشمس قد دخلت وسطه ولاوجود لقرينتى . ولا للرجل .. » (ص ١٥٥ / ١٥٦) .

وعلى هذا النحو تستخدم «الأسطورة» متأثرة فى ذلك بجبران الذى كان يستخدم «القرينة» أو الجنية «أو التابعة» التى تتحول إلى «عفريت يعاديه ويضع العثرات فى سبيله .. »(٥٨)

وهذا استخدام للأساطير منتزع من البيئة ، ولاترتفع فيه إلى الآفاق الإنسانية . وهى تمزج «الأسطورة» بالنبوءة ــ على ماتبين هنا ــ من تنبؤها بعلاقتها بالقناص ، كما تمزجها «بالأحلام» «والكابوس» و «الهذيان» وأحلام اليقظة . وهى إبان الحرب ، ماذاقت طعم النوم الهادئ العميق : «كنت أنهض فى الصباح التالى وكل عظام جسمى مرضوضة ، وكأنى قضيت الليل الماضى ممدة على الفراش ، بينما كان ينحنى على رجلان بسوطيهما يجلدانى » (ص ١٣٥) .

وهى هنا تمزج «الحلم» بالكابوس الذى يعكس تجاربها البشعة مع كل من «مالك» و «ماجد» . لكن استخدامها للأسطورة لايمتاح من نبع الأساطير العالمية ، فى صورة إجمالية وإنما تستمد من بيئتها المحلية ، متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كجبران ، وهى ترى مثلهم أن «القرينة» ، تقابل «الضمير» أو «الرقيب» أو «العرف الاجتماعى» ؛ وهى تشبه فى هذه المحلية . «إملى نصر الله» ــ على ماأسلفنا ــ حين سخرت أساطير القرية لتجسيم مشاعر بطلاتها خاصة فى «طيور أيلول» . وإلى ذلك ، فهى تخلط الأسطورة المحلية بالحقيقة ، حتى يمتزج كل منها بالآخر ، على مايتضح فى أسطورة «الناظرة» أو «المحشية» ، والتى تحولت من حقيقة إلى أسطورة ، وليست هذه الأسطورة التى يحكيها «أهل الضيعة» دون أن يعرف شبابها حقيقتها ، إلا لعمتها «خديجة» التى أصيبت بلوثة بعد ضياع فلسطين ، واحتجاز ابنتها التى كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين ، و «ضاعت بضياع فلسطين» (١٥٢ / ١٥٣) . ومابرحت «ناظرة» وراء الأفق ، تسير فى القرية وهى تهذى ، متطلعة إلى حيث احتجزت ابنتها فى الأرض السليبة تنتظر عودتها ، حتى سموها «الناظرة» . ثم استبد بها الهذيان فشرعت تطوف القرية مستجدية القرش بعد القرش وتحشو ثيابها بهذه القروش حتى أسموها «المحشية» .

وكل هذه الاستخدامات ، منتزعة ــ على ماتبين ــ من البيئة المحلية السائدة ، أو هى تبتدعها ، وهى تسير فى هذا أيضا على نهج «**إملى نصر الله**» . لكنها أساطير لاتتدرج لترتفع بـ «الأنا» ليتسع لديها حتى يندمج بما هو كونى ، من خلال هذا «الأنا الفردى» ، أو «الشخصى» ، ليسير به فى مسار جديد ، ويندمج فيه الروحى بالزمنى لعالم «أزلى وإلهى ينبثق فى العالم اليومى» على مايقول «**إزرا باوند**» . ومن ثم يتسنى للمبدع فى هذا المجال أن يتحرك فى ظلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبى ، فتتزاحم لديه صيغ التضاد والتناقض والتداخل ، والإغراب عن الصور والدلالات والتعابير ، محاولا عن طريقها الوصول إلى «أسطورة زمانه أو عصره» .

وهذا لايتحقق عن طريق الصور العقلية أو المنطقية ، ولكنه يتحقق بالإبداع فى صور الرمز المتعددة التى تعكس قدرا من الدلالات والإيحاءات فى بنية حية يتيح لها التعدد والتناقض ، ولذا فإن الرمز والأسطورة وأشكال الحلم وغيرها ، التى يلتقطها الروائى أو الشاعر ، تعوضنا فى جملتها عن فقر المنطق وعجز الأبنية التى تأبى التناقض ؛ على ماتعوضنا عن جمود المفاهيم الثابتة ؛ وهى تحمل فى ثناياها إلى جانب ذلك ، ماينقله إلى الذهن وتلتقطه من عالم الغيب والعدم ، من صور غائبة لايحيط بها الأسلوب المباشر ، ومن هنا أتت قيمة تلك الأدوات الفنية الرائعة فى الرواية الحديثة ، وخصوصا رواية «**تيار الشعور**» . وقد أحسن الكثيرون استخدامها على مابدا لنا فى بعض الإشارات السالفة . لكن المبدع إذا لم يرتفع بهذه الأدوات إلى ذلك المستوى السامق ، أصبح مفتقرا فنه إلى كثير من الحيوية الزاخرة بشتى الإيحاءات ، وكان أقرب إلى المباشرة فى أجزاء عمله الروائى على مانرى فى أجزاء من هذه الرواية رغم مافيها من ثراء المعطيات ومحاولات التجريب الجادة ، وأمارات الإيحاء البارزة على ماأشرنا من أمثلة استعانت بها فى تصويرها حالة الضياع والغربة والخوف والقلق والتمرد التى تعيشها شخصية

البطلة ، متأثرة بالحرب الأهلية الطاحنة أو متأثرة ببيئة الأسرة الغاصة بالمتناقضات . وقد أحسنت تحريكها لعاطفة الخوف التى تستبد بنفسية البطلة ، استبدادا وجه كل تصرفاتها ومظاهر سلوكها المختل المضطرب اللامعقول حتى لتجعلنا نحس أن «الخوف» هو الدافع الأساسى لكل ميول البطلة وخواطرها وانفعالاتها ، وبخاصة سلوكها المنحرف الذى يبرز «الجنس» قضية كبرى فى الرواية ، على نحو مايبرز «أهوال الحرب» ، وكلاهما يؤثران فى اتجاهات البطلة وميولها ورغباتها وتصرفاتها .

«والجنس» مشكلة كبرى لدى البطلة ، ومنذ البداية تطالعنا خيانة أمها فى طفولتها ، وتصاحبنا فى ثناياها ، وتبرز ذكريات هذه الطفولة الخائفة بين الذكريات المبثوثة ، كأنها شبح مخيف يطارد البطلة إلى أن يسوقها فى النهاية إلى التهلكة ، وبين هذه النهاية والبداية تبرز مشكلة «الجنس» لتطل بوجه بشع فى علاقتها مع «مالك» الذى يفرض عليها علاقة منحرفة معه ، فتذعن له فى تسليم متردد ، وكانت علاقتها به تمثل «علاقة المتفرج الخائف» (ص ١٦٦) و«بماجد» زوجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بالغثيان حين يقترب منها ، وعلاقتها بقناص البناية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ..» وهى قد فقدت عذريتها ، وأجهضت مرتين ، (ص ٣٦) ومن قبل حتى خالها المكافح الثورى ، يحاول إغواءها ، هو وابن خالتها (ص ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ،) وهى تصور الجنس تصويرا ينتمى إلى «الأدب المكشوف» ، والتعرى الفاضح وتستعين بعبارات حادة صارخة ، فى تصوير هذه العلاقات ، خاصة علاقتها الأخيرة بالقناص ، ورغم أن البطلة ، من أسرة محافظة ، وهى خجول ولاتعرف الرقص والغناء ، وهذا كله يعكس تأثر الكاتبة بفكرة تمرد الفرد وحريته إزاء قيود المجتمع من أثر الفكر الوجودى الذى لاحظناه على الروايات النسائية السابقة .

أما مشكلة الحرب ، فإن الكاتبة قد عكست بشاعها وتناقضاتها وأحسنت المزج بين تناقضات الحرب وتناقضات الشخصيات من خلال الفصلين الأخيرين فى الرواية على مايتمثل فى شخصة البطلة (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصية أخيها «أحمد» الذى تحول إلى «قناص» ، وشخصيات رفاقه ، وفى شخصية القناص ، وأحسنت تصوير دوافع هذه الحرب الغامضة التى تثير الحيرة والتساؤلات المصحوبة بمشاعر الأسى والألم (ص ١٧٩) ، فالحرب على ماتحكيه البطلة من خلال تداعياتها ومونولوجها ، وبخاصة فى نظر أخيها الذى تتناقض مفاهيمه عن دوافعها ، أهو يحارب ليدافع عن «حق الشيعة المهضوم» أم أنه هو و«كل الشيعة» جُلب على بيروت أم هو يحارب «ليدافع عن الفلسطينين ضد الكتائب ..» ؟ (ص ١٨٠) ، لكنه هو نفسه شأن كل المتحاربين لايعرف السر وراء دوافع هذه الحرب المشئومة ؛ يوما يقول «إنه يحارب لأنه شيعى وحقه مهضوم ..» لكنه يتراجع ويقول : «أنا وغيرى نحارب الإمبريالية ، نحارب أمريكا ، وأحيانا هذه خطة إسرائيلية لتفريق العرب عن بعض ، يريدون قسمنا ولن يفلحوا .» بعد أيام يقول «إن الفلسطينيين يحاربون معنا ، ثم الفلسطينين لادخل لهم ، هذه حرب لبنانية محض .. بعد أيام .. أنا شخصيا أحارب من أجل القضية الفلسطينية .. أنا مع أى محروم ، أنا مع الأقلية ، وهم أقلية مثلنا أهل الجنوب .. هذه مؤامرة ضدهم ، ونحن نفشل هذه المؤامرة ..» ومرة يقول «قلبوها طائفية» (ص ١٨١ / ١٨٢) .

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب وتناقضاتها فى النفوس ، ومن هذه التناقضات ، أن أهل الضياع يبيعون إنتاجهم الزراعى من التبغ فى إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنها أن الناس الذين كانوا دائما يخشون الحرب ، أصبحوا يخشون نهايتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم ، وأنهم يخشون لذلك أن تنتهى فينقطع مصدر عيشهم ، على مايتضح ذلك من موقف أخيها ، بل على ما يعكسه موقف البطلة نفسها ، إذ تحدثها نفسها ، بالخوف من نهاية الحرب ، حتى لايختفى «القناص» . لأنه إن تركها «لن يكون هناك رجل آخر فى حياتى .. والحرب قد جرفت معها المقاييس لكل شىء ، للغنى والفقير ، وللجهال والبشاعة ..» (ص ١٩٨) . وهذا «القناص» نفسه ، هو أثر من آثار التناقض «الذى أشاعته الحرب بين الناس ، فشخصيته تنطوى على ملامح إنسانية ، وشأنه فى ذلك ، شأن أحمد ، لكن الحرب قلبت معايير كل شىء .

بيد أن أعظم تناقض هو ماحدث لشخصية البطلة نفسها ، فهى المترددة الخائفة المذعورة أبدا ، تنقلب فجأة ، فى عبثية صارخة ، وفى اندفاع إلى التهلكة دون تمهيد ، فتتبدل شخصيتها على غير توقع ، لتصبح شديدة الإقدام والجسارة على نحو يعكس صورة مجسمة لما أحدثته هذه الحرب من متناقضات إذ تتصدى فى اندفاع غير معهود فى شخصيتها إلى اقتحام أهوال لتصرف القناص عن القتل ، وكانت قد لمحته عيناها فى المنزل المجاور لعمتها فى إحدى زياراتها لها ، وحدثتها نفسها أن تحذر منه أو تبلغ عنه السلطات ، لكنها فجأة تندفع مستجيبة لحيلة ألمت بخيالها ، وصممت أن تتوسل بهذه الحيلة لتحول بينه وبين القتل ، وتندفع إلى بناية عمتها المجاورة لبنايته لتنفذ هذه الحيلة ، لتظهر نصف عارية ــ «حتى تلفت نظره ــ وهى تدندن بأغنية (ص ــ ١٦٩ / ١٧١) . وتنجح فى لفت نظره ، لكن الأمر لايلبث أن يتحول إلى إقامة علاقة جسدية محمومة بينهما ، تشبع فيها كل ماكانت تزخر به أعماقها من أحلام الجنس ونزعاته ، وتحس انه حقق لها ماكانت تفتقده من انتشاء الجسد» على حد تعبيرها (ص ١٢٥) وتعيد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان راكداً فى نفسها ، حتى لقد كانت تهتف وهى فى طريقها إليه كل مرة ، فى فرح وغبطة «... وأخذت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر ..» وكانت فى كل لقاء جسدى بينهما نحس بنشوة تحمل ألم الماضى ومرضه ، وتفجر كل داخلها الزاخر بالرماد والحمم والأتربة النارية الخانقة ، وتثور كلها لتعقد سحابة «فوق كل أيامى الماضية» (ص ١٦٤) . وهذا كله يعكس هذه الحرب وتناقضاتها ، بل يعكس إحساسا صارخا بعبثية الحياة ، وخلوها من المعانى .

لكن مايخفف من بشاعة هذه التناقضات التى نقلتها خلال التداعى والمونولوج الداخلى ، مارسمته من بشاعة هذه الحرب التى لاتبقى ولاتذر ، وإن كانت تلجأ إلى التصريح والمباشرة والتقرير فى نقل أكثر أهوالها وتناقضاتها ، وكان أحرى بها أن تسوق أمثلة ــ على كل ذلك ــ دون التدخل المباشر الذى يقرر ذلك كله .. لكنها فى إجمال ، كانت على

درجة كبيرة من التوفيق فى نقل هذه البشاعة وتلك المتناقضات ، وعكست لنا تشريحا كاشفا للإنسان العربى الذى دمرته هذه الحرب ، وهو يصارع فى بيئة غدت تحكمها النوازع ذاتها التى تحكم الضوارى ، ولاسيما دافع الأثرة الذى ترسم صورة براقة لوحشيته .

وإن هذه الحرب لهى ملحمة للشهوة المادية التى استبدت بالنفوس يدفعها ظمأ جارف إلى الغنم المادى ، فالمال هو المعبود الأوحد ، وهو المعيار الوحيد لقيمة البشر ، وهو رحيق الحياة ورضابها الذى يسيل فى الأفواه ، بل هو الدم الذى يتدفق فى العروق ، ويمد تلك النفوس الضالة ويغذى عقولهم وقلوبهم ، إن إغراء اللذة وتوهج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفلسفتهم بل هو دينهم ودنياهم ، وهو المادة التى تصاغ فيها أحلامهم ، تحت طلاسمه السحرية يبدعون الجمال ويقترفون الجرائم ، ويزهقون الأرواح ، وهى تقرر كل ذلك فى أسلوب شاعرى آسر ، يغوص بنا فى ضمير وجودنا وأغوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسى أو الاجتماعى ، وهى تمزج ذكرياتها بذكريات خالها فى فصل كامل على لسانه (ص ٤٤ / ٧٨) ، وهى تنقل فيه كفاح «حركة الهلال الخصيب» فى سبيل إنشاء سوريا الكبرى ، وتتحدث فيه عن وقائع تاريخية ، مثل محاولة الانقلاب ضد «فؤاد شهاب» والحكم بالإعدام على «سعادة» بعد فشل هذا الانقلاب فى عيد رأس السنة ، وتتحدث عن «حزب جنبلاط التقدمى الاشتراكى» (ص ٥٣) ، وعن «الكتائب اللبنانية» ، وعن «النجادة» ، وعما فعله أعضاء الحزب بعد فشل الانقلاب ومنهم خال البطلة «هاشم» ويتدبرون هربهم ، وينجح هو فى الفرار إلى أن يستقر أخيرا فى إفريقيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسى ، بعد ما كانت ملاذا لأمثال «ماجد» من «الفساد الاقتصادى والاجتماعى» .. وهما مثلان لأنماط المهاجرين من لبنان .

وهى تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز لموقف معين ، على نحو مافعلت فى روايتها الثانية من نقلها «قضية الشيعة» دون تحيز . وعلى نحو مافعل أيضا «حليم بركات» فى روايته «عودة الطائر إلى البحر» التى صور فيها حركة القوميين السوريين . فى تجرد وموضوعية وربما كان حديثها عن «الصراع السياسى» إلى حديثها عن «حرب لبنان» من العناصر الجديدة القليلة التى تضاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة ، وأكثرها يتناول هموما فردية على ماسلف . وربما تميزت فى ذلك عنها ، فهى إلى الموقف الفردى ، نقلت إلينا «صورة للصراع السياسى» فى لبنان وهو من أسباب الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية مجسمة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شىء ، كما تميزت بمقدرة الكاتبة على توظيف تيار الوعى فى أكثر أسسه ، توظيفا فنيا لافتا .

وأعظم مقدره فنية أتيحت للكاتبة فى توظيفها عناصر هذا التيار تجلت بنوع خاص ، فى توظيفها «عاطفة» «الخوف» «وذكريات الطفولة» . وهذه تبرز لنا دائما فى الرواية طفلا يسكن أعماقنا صغارا ، ولكنه لايفارقنا كبارا . وقد يسلمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام اليقظة ، أو الهرب من واقع الحياة الهادر من حولنا ، إلى عالم الطفولة نلوذ به ، وهذا استسلام لنداءات الماضى الكامنة فى نفوسنا جميعا ، والتى تجاوز فينا عالم الأحلام والحنين إلى العالم الطفولى . و«الطفولة» والخوف . يكادان يكونان معا «اللازمة الدائمة» التى تبرز فى ثنايا الرواية وتفرض وجودها فى تجسيم كاشف عن أعمق الدلالات ، وكأن كلا منها «لازمة موسيقية» تتردد أصداؤها فى أجواء الرواية كلها ، فى مزاوجة فنية رائعة منهما ، وهى مزاوجة تقوم هنا بدور الحبكة فى القصة السردية ، وتبث الاتساق والانسجام ، إلى ماتبثه من شاعرية الرمز وإيحاءاته . ومن هذه المزاوجة الفنية ، مانراه من تزاوج بين الفضيلة والرذيلة فى شخصية البطلة ، فهى متطهرة الروح ، وثنية الجسد وانقسام شخصيتها بين الفضيلة والرذيلة ، انعكاس للازدواج الذى تعانى منه الفتاة ، وهو ازدواج كان حصاد العرف والحرب فهى متأرجحة بينهما حتى تنتهى إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفارى . ومصرع البطلة ، هو تجسيد لضميرها الاجتماعى أو الدينى الذى ظلت الرواية تتأرجح بينه وبين ميولها الكامنة التى كانت تطل علينا من خلال تداعيات البطلة .. لكن مصرع البطلة على النحو الذى رأته «صاحبة الرواية» ، غير مقنع ؛ فكيف لفتاة وهى تعانى سكرات الموت ، إثر رصاصات قاتلة ، أن تسخو بمثل هذه التداعيات التى لايتسع لها مقام الرواية فى «تيار الوعى» ، ولها متسع فى القصة السردية : على أن «مصرع البطلة» على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار لإيمانها بالعرف المتوارى فى «اللاشعور» ، وهو فى الوقت نفسه ، انتصار للعرف نفسه وتأكيد لسيادته .. على أن مصرعها يوحى بأنها كانت «ضحية» مثل الكثيرين — فى كفاح الروح الإنسانية ، فى سبيل إيجاد الاتساق فى غمار تلك الأوضاع الشاذة ، وفى معترك الأهواء البشرية الضارية .

غير أن البطلة فى الحق هى صورة صادقة للحياة فى لبنان ، وهى فى رذيلتها ونهايتها الفاجعة ، وعلاقتها العابثة أو اللامعقولة بقناص الحرب ، هى فى كل ذلك ، شديدة الأمانة فى الوشاية بأصداء الواقع المعاش فى بقعة عزيزة من عالمنا العربى ، فى حقبة دامية من تاريخنا ؛ فهى تجمع بين المتناقضات المتخم بها ذلك الواقع المحيط ، فهى لاهية ، وجادة ، وهى جاحدة ومؤمنة ، وهى شجاعة وجبانة ، ومثالية وحسية إلى آخر تلك المتناقضات النفسية والخلقية .

وإن كنا فى نهاية الأمر ، لانرى مشكلة الفتاة العربية فى لبنان على نحو هذه الصورة القاتمة التى نقلتها الأديبة فى روايتها «**حكاية زهرة**» وفى روايتها السابقة عليها بنوع خاص «فرس الشيطان» التى تصور فيها دائما الفتاة العربية فتاة متمردة منطلقة من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحدية متمردة على هذا النحو العابث ، الذى نقلته فى الرواية ، وإن بدا هذا التحدى هنا ، وكأنه حتمى أو أمر مفروض على الفتاة العربية أن تعيشه ، ولم هذا الاختيار الدائم لبطل ضائع كتبت عليه الغربة الروحية ، وكأنها حتمية ؛ لا يجد لأزمته سوى حل فردى زائف ، فيسقط منهارا مستسلما لغرائزه ؟ ولم هذه الشخصية العاجزة دائما عن الانتماء إلى الواقع المحيط ، وعن المشاركة فى تشكيل واقع أفضل ؟ .. أليس فى الوسع تقديم رؤية نستشرف فيها مستقبلا أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا نغض من قيمة هذا العمل الفنى الذى لا يصدر إلا عن موهبة أصيلة يعقد عليها أعظم الآمال ، بما وفرته

لعملها هذا من عناصر الفن ، فى إطار تيار الوعى .

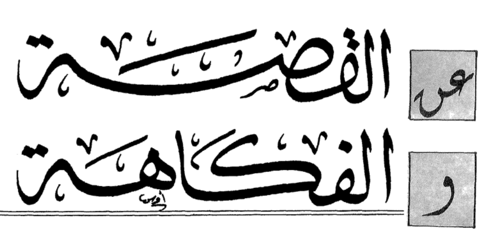
كما يعكس قدرة الكاتبة على التجديد والتجريب ، وقدرتها على الإفادة من تطور الرواية العالمية ، على نحو يشى بموهبتها الفذة . فى هذا العمل ، الذى يمثل نضجا فنيا تتفوق فيه على عمليها السابقين ، وهو نضج دل عليه احتفال شديد بشاعرية الرمز واللغة والحوار ، وإن قلل من تأثير هذه الشاعرية لدى المتلق ما جاء فى الرواية من « عامية » و« بعض الكلمات المحلية » التى لا يفهمها أكثرنا

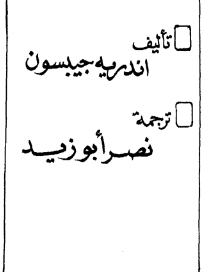
لكن الكاتبة فى إجمال ، بهذه الرواية الحافلة بما أشرنا إليه من عناصر الفن الروائى الحديث ، تشارك فى مسيرة الرواية العربية .

• هوامش

(١) نظرية الرواية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ترجمة الدكتورة إنجيل بطرس سمعان ، مراجعة الدكتور رشاد رشدى : ص ١٠ / ١١ .
(٢) القصة فى الأدب الإنجليزى ، تأليف الدكتور طه محمود طه ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ٨٧ .
(٣) نظرية الرواية ، ص ١١ / ١٢ .
(٤) نفسه ، ص ١٢ .
(٥) نفسه ، ص ٢٠ / ٢٤ .
(٦) عشر روايات خالدة ، تأليف سومرست موم ، ترجمة سيد جاد وسعيد عبد المحسن ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠ : ص ٧ / ٨ .
(٧) نحو رواية جديدة ، تأليف ألان روب جرييه ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، القاهرة د ر المعارف : ص ١٠ .
(٨) نظرية الرواية ، ص ١٦٦ .
(٩) القصة فى الأدب الإنجليزى للدكتور طه محمود طه ، ص ٤ / ٦ .
(١٠) نفسه ، ص ١٣٠ .
(١١) تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، تأليف روبرت همفرى ، ترجمة الدكتور محمود الربيعى ، ص ١٧ / .
(١٢) نفسه ، ص ٢٦ / ٢٧ .
(١٣) القصة فى الأدب الإنجليزى ، ص ١٥٥ .
(١٤) تيار الوعى ، ترجمة الدكتور محمود الربيعى ، ص ٢٦ / ٢٧ .
(١٥) القصة فى الأدب الإنجليزى ، ص ١٥٧ / ١٥٨ .
(١٦) نفسه ، ص ١٥٨ / ١٦١ .
(١٧) تيار الوعى ، ص ٧١ / ٧٢ ، القصة فى الأدب الإنجليزى ص ٢٠٤ .
(١٨) نفسه ، ص ٨٧ / ٨٨ .
(١٩) نفسه ، ص ١١٥ .
(٢٠) عالم القصة ، تأليف برناردى فوتو ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى هدارة ، القاهرة عالم الكتب ١٩٦٩ ص ٢١٠ .
(٢١) نفسه ، ص ٢١٠ / ٢١٣ .
(٢٢) موسوعة جيمس جويس للدكتور طه محمود طه ، الكويت ، وكالة المطبوعات ١٩٧٥ ، ص ١٥٩ / ١٦٤ .
(٢٣) نفسه ، ص ٢١٠ / ٢١٣ .
(٢٤) نفسه ، ص ٢٨٥ .
(٢٥) نفسه ، ص ١ .
(٢٦) نفسه ، ص ١٩ / ٢٦ .
(٢٧) ينبغى التنويه بجهود الأستاذ الدكتور طه محمود طه فى مجال التعريف بتيار الوعى ، وهو منذ عام ١٩٥٧ أثناء دراسته فى أيرلندة ، يعكف على دراسة «جويس» وتيار الوعى ، وأعلام القصة الحديثة ، وله فضل كبير فى هذه المجالات ، بل إنه لرائد ينبغى الاعتراف بمآثره فى هذه المجالات المستحدثة ، وكان بحق رائدا من رواد الكتابة عن «تيار الوعى» فى الأدب الغربى الحديث ، وكتابه الموسوعى عن «جويس» من أوثق المصادر وأعظمها فى هذا المجال . وأعترف له بالفضل علىّ فى هذه الاستفادات منه ، على ما أفادنى كثيراً حين كان يشرفنا بزمالته وأستاذيته فى الجامعة ، وطالما أفدت من فيض علمه ، ما أقربه دائما ، عرفانا منى بالجميل .
(٢٨) قلعة آكسل ، تأليف إدموند ولسون ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، الجمهورية العراقية ، وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة رقم ٢٧ ، عام ١٩٧٦ ، ص ١٧٩ .
(٢٩) موسوعة جيمس جويس ، ص ٢٤٩ .
(٣٠) نفسه ، ص ٢٤٠ .
(٣١) نفسه ، ص ٣٨٨ / ٣٩٨ .
(٣٢) دراسات لأعلام القصة فى الأدب الإنجليزى ، للدكتور طه محمود طه ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٦٦ : ص ٩٢ / ١٢٥ .
(٣٣) نظرية الرواية ، ص ١٦٧ .
(٣٤) من حديث له نشر فى رده على الدكتورة لطيفة الزيات نقلا عن كتاب : الجهود الروائية للدكتور عبد الرحمن ياغى ، بيروت ، دار العودة ١٩٧٢ ، ص ١٠٢ .
(٣٥) بانوراما الرواية العربية للدكتور سيد حامد النساج ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ١٦ / ١٧ .
(٣٦) القصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٦ ص ٤٣ .
(٣٧) نفسه ، ص ٣٠٢ / ٣٠٧ .
(٣٨) الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث للدكتور يحيى عبد الدايم ، القاهرة ، دار النهضة المصرية ، ص ٣٢٧ .
(٣٩) بانوراما الرواية العربية ، ص ١٠٧ / ١٠٩ .
(٤٠) الموقف الأدبى ، دمشق ، العدد رقم ١٠٠ ، آب ١٩٧٩ ، من محاضرة له فى ندوة لاتحاد الكتاب العرب فى دمشق ، ويعبر فيها عن مشاعر الغبطة لزيارته وطنه بعد غياب دام خمسة وعشرين عاما ، وفى العدد نفسه تلخيص لحياة الكاتب وأعماله . وفيه أنه ولد فى «الكفرون» فى منطقة «صافيتا» فى سوريا ، وأنه من مواليد عام ١٩٣٦ ، وهاجر وهو صغير إلى لبنان ، وتخرج فى الجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٥٥ ، ثم نال الدكتوراه فى «علم النفس الاجتماعى» من جامعة «ميتشيجان» عام ١٩٦٦ . أما أعماله الأدبية فهى ثلاث روايات مطبوعة ، هى «القمم الخضراء» (١٩٥٦) و «ستة أيام» (١٩٦١) و «عودة الطائر إلى البحر» (١٩٦٩) . وله مجموعة قصصية هى «الصمت والمطر» (١٩٥٨) وذكرت المجلة وقتها أنه «أستاذ علم الاجتماع» فى «جورج تاون» فى واشنطن .
(٤١) نفسه ،
(٤٢) عصافير الفجر ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٦٨ .
(٤٣) طيور أيلول ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٧ .
(٤٤) شجرة الدفلى ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٨ .
(٤٥) الرهينة ، بيروت ، مؤسسة نوفل ، ١٩٧٤ .
(٤٦) شجرة الدفلى ، ص ٢٠٧ .
(٤٧) الرهينة ، ص ٨٢ ، ٨٩ ، ٩١ .
(٤٨) طيول أيلول ، ص ١٩٦ .
(٤٩) نفسه ، ص ١٠٦ .
(٥٠) نفسه ، ص ١٦٦ إلى ١٦٧ .
(٥١) حكاية زهرة ، بيروت ١٩٨٠ ، حقوق النشر للمؤلفة . (لايوجد اسم الناشر) .
(٥٢) انتحار رجل ميت ، بيروت ، دار النهار للنشر سنة ١٩٧٠ .
(٥٣) فرس الشيطان ، بيروت ، دار النهار للنشر ، ١٩٧٥ . (تقع فى ٢٤٨ صفحة من القطع المتوسط)
(٥٤) انتحار رجل ميت ، ص ٧ .
(٥٥) تشير الكاتبة إلى أن «فرس الشيطان» هو حشرة كبيرة تلسع فى إيلام : الرواية ص ١٧ .
(٥٦) تقع الرواية فى ٢٢٧ صفحة من القطع المتوسط ، وهى بذلك تقرب من حجم «فرس الشيطان» .
(٥٧) ومن ذلك ذكرياتها عن أصدقاء زوجها وزياراتهم لهم فى منزلهم فى «أفريقيا» واستدعاؤها صورا كثيرة متزاحمة معادة فى تعمد واضح من الكاتبة لإقحام هذه الذكريات : انظر من (ص ٨٠ ــ ٩٦) .
(٥٨) جبران خليل جبران لميخائيل نعيمة ، القاهرة ، دار الهلال ، ص ٢٢٢ .

ملاحظات





يلاحظ جورج ميريديث George Meredith فى مقالته عن موليير « مقالة فى الكوميديا » أن المفهوم الذى تقدمه شخصيات ألسست Alceste وطرطوف Tartuffe وسليمين Célimene وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسودها طابع كوميدى صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تنطوى عليه من كوميديا ، وذلك من خلال ماتقدمه من تناقض قوى بينها وبين العالم الأكثر حكمة حولها ، أو لنقل بينها وبين المجتمع ، أو بينها وبين مجموعة العقول التى تنبع منها روح الكوميديا » .[1] ومن الواضح أن « العالم الأكثر حكمة » فى هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميدية فى المسرحيات المشار إليها . ولكن هذا العالم هو عالمنا ؛ فالشخصيات المقصودة هى « مجموعة العقول » تلك ؛ هى المجتمع . وهذه الشخصيات عند « ميريديث » هى الشخصيات التى تمثلنا وتتحدث باسمنا ؛ إذ إنها تجسد ذلك « الذوق العام » الذى « تقوم عليه حضارتنا » وتمتلكه .[2] إن إدراك الكوميدى ـ طبقا لنظرية « ميريديث » عن الكوميديا ـ « يؤكد أن كثيرا من ذوى العقول السليمة »[3] يشاركوننا فيما نشاهده ؛ فمشاهدتنا الشخصية الكوميدية ، وضحكنا منها ، يعد تأكيدا لمعاييرنا وتثبيتا لها ، واستبعادا لكل ماينحرف عنها .

يقول ميريديث : « إن إدراك الروح الكوميدية يمنح المتلقى نوعا من المشاركة الراقية ؛ فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر ، وتحس أنك لاتستطيع الهرب منه ، وأنك لاتود ذلك حتى إن استطعته » .[4] وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميريديث تعرّفا ساخرا (واستسخافا) لكل ماهو نقيض للاجتماعى . ويلازم هذا التعرف الساخر نوع من تأكيد « انتمائنا » الاجتماعى ؛ فالضحك مما هو كوميدى دليل على سلامة ذوقنا . ولايقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن اهتمام « ميريديث » الأساسى هنا ينصب على الدراما . إن العضو العادى فى الجماعة المتحضرة يسخر من هؤلاء الذين « يغضبون بشكل مبالغ فيه ، ومن المُتَنَفِّخين والمتكلفين والمدعين وذوى النعومة المفرطة »[5] ويشارك فى السخرية من هؤلاء الذين « يطلقون العنان لشهواتهم الجنسية ، والمنجرفين إلى التفاهات ، والمتجمعين حول السخافات ، وذوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى ، والذين يتخبطون تخبطا جنونيا ـ يسخر منهم حيث كانوا على اختلاف مِهَنهم ، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

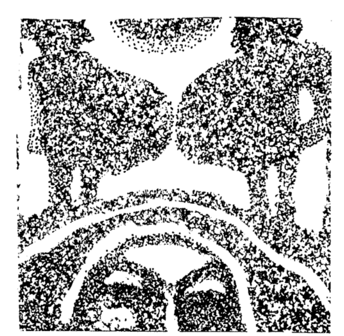
التى تربط الناس بعضهم بالبعض الآخر »، وحيث يستهينون بالمنطق الرزين والعدل الواضح » . وبعض هذه الحماقات الكوميدية قد أوردها بعض الأخلاقيين — أو يمكن أن يوردوها فى كتبهم ، كما فعل « **هنرى فيلدنج** Fielding » ؛ إذ إنها تقع فى إطار اهتماماتهم كما تقع فى إطار اهتمام الهجائين (مثل التكلف والنفاق واستخدام الكلمات الطنانة فى الحديث والتحذلق والتفاهة) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد عجز عن التلاؤم مع مقتضيات السلوك السوى (مثل عدم الاتساق ، والرقة المبالغ فيها ، والسخافة ، والجنون ، وأكثرها أهمية — من هذا الجانب — انتهاك «الأعراف» التى تربط الناس «بعضهم بالبعض الآخر») . **وحينما ينهار السلوك العاقل السوى تبدأ الكوميديا** .

وتعد مقالة «**ميريديث**» المكتوبة فى عام ١٨٧٧ م — بالنسبة إلى ما نحن بصدده — وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ؛ فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية فى طورها الأخير ، أى قبل ظهور مانعتقد أنه الاتجاه الحديث ببضع عشرات من السنين . وكان الأدب الغربى على وشك أن يستقبل بشكل نهائى شكلا جديدا ومثيرا من الكوميديا ، وخصوصا فى مجال الرواية . وإذا ربطنا ماقاله ميريديث بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته . إن الشخصية الكوميدية فيما يطلق عليه **رولان بارت** Roland Barthes النص الكلاسيكى تحمل وصمة عار ؛ إنها تتحدث لغة لا نلقى إليها بالا ، وحديثها لايستحق منا أى اهتمام جاد ، وأى تحد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية لمعايير تلغيه ضحكاتنا وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات الكوميدية فى النص الكلاسيكى تكون على هذا النحو ؛ فمن الواضح أن جميعها ليس كذلك ؛ وهذا أمر تكشف عنه نماذج «**فيلدنج**» من المتأنقين والمنافقين . ولايمكن كذلك ادعاء أن الرواية التقليدية لاتستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامنتمية ، وأنها لاتستطيع التعامل معها بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا **بيكورين** Pechorin **وبازاروف** Bazarov. عند كل من **ليرمونتوف** Lermontov **وتورجينيف** Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لايوجد فى النص الكلاسيكى بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الانحراف aberration ، يتجاوز بنكوين أو بازاروف ، أو مكان جاد لنوع من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذى نجده فى القصة الكلاسيكية . **إن الشخصية التى لاتستطيع تمييز الواقع كما تميزه القصة الكلاسيكية وتعبر عنه ، والتى لاتستطيع صياغته كما تصوغه القصة ، يكون مصيرها المحتوم هو الدور الكوميدى** . ويقوم الضحك فى مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (إبعاد النزق والحماقة والجنون التى يمكن أن تسبب اضطرابا فى التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضا بوظيفتى التأكيد والتثبيت (فنحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن ما نعتقده يتناقض حتما مع التزييفات التى ضحكنا منها) .

ويعتقد **هوبز** Hobbes أن الضحك عملية إشباع ذاتى ؛ يقول فى **لفياثان** Leviathan : «ليس انفعال الضحك إلا سرورا مفاجئا نابعا من تصورنا المفاجئ لتفوقنا eminency بالمقارنة بعجز الآخرين . وقد ناقش **فرويد** — وآخرون — هذه النظرية وفندها . غير أنها نظرية مايزال معترفا بها اليوم ؛ فقد أقرها على سبيل المثال كل من أرسطو **وديكارت** ونسبت إليهما . ومن المؤكد أنها نظرية يمكن — فيما يبدو — أن تطبق على نوع الفكاهة الذى وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذى نصل إليه من خلال الضحك من حديث عبثى فى نص كلاسيكى ليس مفهوما نكتشفه لأنفسنا ؛ إنه مفهوم تشكله لنا القصة فنقع فى أسره ؛ وهو مفهوم لايمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التى تقوم عليها القصة الكلاسيكية . أعنى دون أن نناقش منطقها الجوهرى . ولاسبيل أمامنا إلا الاقتناع بالمعنى الذى تقدمه لنا القصة الكلاسيكية للعالم ، ما دمنا مستغرقين فيها وفى سلسلة العلة والنتيجة التى تقوم عليها أحداثها ؛ وهى السلسلة التى يطلق عليها بارت فى كتابه « S/Z » بُعْدَى العلية والتأويل proairetic and hermeneutic codes * ونتيجة لذلك يعد أى رفض للمعنى الذى تطرحه القصة الكلاسيكية ، أو أى انحراف عن المعايير التى يقرها النص نفسه ، «عجزا» أكيدا ، ويبدو سقوطا كوميديا . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتماثل مع تلك القيم والاهتمامات التى تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لتفوقنا الذى يزودنا به النص إلا تصورا لتفوق النص ولصواب معناه . إن ضحكنا من **دون كيخوته أو جوليان سوريل** Julien Sorel ، وعلى **إيما بوفارى أو إيما ودهاوس** Emma Woodhouse هو فى أساسه إذعان لصواب النص ؛ وهو صواب يدعى لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه .

فى بداية كتاب «متعة النص The pleasure of the Text » يدعونا بارت إلى أن «نتخيل شخصا ما ... يلغى داخل نفسه كل الموانع والحواجز والأنظمة الطبقية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التخلى المطلق عن ذلك الشبح القديم ، شبح التناقض المنطقى ، شخصا يتقبل فى صمت

* خلط المؤلف هنا بين مستويين من مستويات تحليل النص عند بارت ، والصحيح أن بعد العلية **proairetic** هو البعد الذى يطلقه بارت على توالى الأحداث فى الرواية طبقا لمبدأ السببية ، أو طبقا لما هو متوقع عقلا فى السلوك البشرى [انظر **S/Z** ص ١٨] أما البعد التأويلى **Hermeneutic** فهو ينتظم كل الوحدات القصصية المختلفة فى النص التى تحدد وظيفتها — بطرق مختلفة — فى إثارة سؤال أو إثارة إشكالية تحل فى النص بعد ذلك [انظر **S/Z** ص ١٧] المترجم ...



كل اتهامات اللامنطقية والتعارض ... ومثل هذا الشخص يكون ـ فيا يقول بارت ـ «مثار سخرية فى مجتمعنا». [٧] وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت فى حديثه السابق ، فإنه يصف فى الواقع شكلا من أشكال الكوميديا فى النص الكلاسيكى ؛ هو الشكل الذى نناقشه الآن . على النص الكلاسيكى أن يستبقى شيئا واحدا فى مأزق حرج ، ذلك الشئ هو التعددية والهلامية التى تشكل منها النص ولكنها تهدده على الدوام . وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ فى هذه الحالة هو التخلص منه بالضحك ، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سحرتها هذه الهلامية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية . ولعلنا نتساءل الآن : بأى معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند **ميريديث** ؟

من والواضح ـ قبل كل شئ ـ أن المعنى الأول عند **ميريديث** هو أن شخصيات القس والحلاق موجودة فى رواية دون كيخوته من أجل القيام بالسخرية نيابة عنا ؛ وهو نفس الدور الذى تقوم به شخصيات أخرى فى رواية **عدو البشر** Le Misanthrope. وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء ، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسخرون من ألسست وبين المتفرجين . وهناك ـ كما سبقت الإشارة ـ تعاقد أيضا بين القصة والقارئ ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معياريا ونموذجا للحكم . ولأن القارئ قد نشأ وتربى فى أحضان هذا المنطق ، خاضعا للتشكل على أساسه ، ومستسلما للتمرس به ، فإنه ـ بهذا المعنى أيضا ـ يُعْنى بحديث «العالم الأكثر حكمة» ويصغى إليه . إن الرواية ـ فيا يقول **فيليب سولارز** Philippe Sollers ـ «هى الطريقة التى يصوغ بها المجتمع نفسه ؛ الطريقة التى يجب أن يحيا بها الفرد لكى يتقبله المجتمع». [٨] وهناك طريق يستمر به المجتمع فى الحديث من خلال القصة ، مادام الكاتب يلتزم المعايير المستقرة فى طريقة التناول ، وبصرف النظر عن الاتجاهات المتحدية وغير التقليدية التى يتبناها كاتب معين . إن القصة هى صوت المجتمع ، صوت ذلك «الذوق العام» الذى «تقوم عليه حضارتنا» . وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أى انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مضحك . والضحك عند **برجسون** عقاب تقويمى يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعى . يقول : «إننا نجد دائما فى الضحك نية مبيتة للانتقاص من قدر جارنا ، ومن ثم تقويمه» [٩] ولعلنا ـ فى سياق هذه المناقشة ـ نكتفى بشئ من التحليل والتكييف بمفهوم «التقويم» هذا ؛ فليس المهم ـ ونحن نضحك من انحراف الشخصية فى النص الكلاسيكى ـ هو تقويمها ، بل المهم هو أن نؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه ، ونؤكد سلامة ذوق القصة التى نقرؤها .

إن أنماط الحديث المنحرف كوميديا ، التى نجدها فى النص الكلاسيكى كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا . وأبسط هذه الأنماط مايقوم على مجرد اللبس اللغوى (السيدة **جامب** Gamp مثلا فى **مارتن تشوزلويت** Martin Chuzzlewit) **تتميز العلاقة بين الدال والمدلول فى النص الكلاسيكى بأنها واضحة وغير مضطربة** ، وفى مثال السيدة جامب يشذ جزء من النص تضطرب العلاقة فيه بين الدال والمدلول ، ومن المحتمل أن تصير على درجة عالية من الغموض . **ونتيجة لذلك يكون هناك فى النص انتقال من الوضوح (الشفافية) الذى درجنا عليه وصرنا نتوقعه إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة فى الدلالة . ويتلقى القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار ، وتكون النتيجة هى الضحك .** [١٠] وهى نفس النتيجة التى نصل إليها فى حالة الثرثرة والحماقة (الآنسة **بات** Bates فى **إيما**) . وفى قصة تقدم إلينا المعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية ، نكتشف شخصية تتدفق المعلومات على لسانها بطريقة عشوائية ، وبشكل مبعثر غير مترابط ومختلط ، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة ، لأنها لاتستطيع أن تسلك وفقا لمعايير القصة التى تتحرك فيها .

والإقحام irrelevance مصدر مماثل للفكاهة (**فلورا فينشنج** Flora Finching) فى (**دورى الصغير** Little Dorrit) **وهو شذوذ يطمح النص الكلاسيكى للفشل فى تحقيقه ، ويقنعنا أن الترابط هو المعيار الذى يتحدد على أساسه مسار المعلومات التى تعطينا إياها القصة . وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد ـ داخل النص ـ القصة غير المحبوكة نفسها ؛ وهى نتاج دخيل لراو غير كفء (قصص سانشوبانزا على سبيل المثال)**.ونفاجأ فى النص الكلاسيكى دائما بوجود قصص رويت بطريقة فجة ، دليلا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه . وتمثل هذه القصص الدخيلة إخفاقا يؤكد منزلة النص وتفوقه ؛ ذلك أنها ـ حين

نضحك منها ـ تثير انتباهنا إلى صفاء النص وتفوقه ومع ذلك فأخطر من ذلك كله الشخصية التى تعيش عالم الرموز الذى يخلقه النص ، وبرغم ذلك تسئ فهمه بشكل كوميدى . وتعد شخصية **دون كيخوته** نموذجا فذًا لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نتعرض لكوميدية **دون كيخوته** نصف بالطبع نمطا من أنماط التناول الكوميدى قدر له أن يستمر فى كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة التالية **لسرفانتس** . ويعد عالم **سرفانتس** واحدا من العوالم التى تقوم العلاقة بين الدال والمدلول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة فى دون كيخوته ـ من ناحية أخرى ـ مهتزه وغير ثابتة . وليست معالجة **دون كيخوته** أساسا معالجة كوميدية ؛ إنها كوميدية فقط فى إطار القصة التى وردت فيها ، وهى قصة تقيم عالمها الخاص ولا تناقضه بعد ذلك واختلاف **دون كيخوته** عن الإطار القصصى الذى يحيط به اختلاف من نوع غاية فى الأهمية ؛ لأنه يناقض أساس السلطة التى بمقتضاها تضع القصة الأسماء للأشياء Puts names to things . ومن الأساسيات فى النص الكلاسيكى أن هذه القوة لايمكن مناقضتها . والشخصية التى تفعل ذلك تسقط فى هاوية الجنون ، أى تسقط فى الدون كيخوتية . **إن نمط التناول الكوميدى لشخصية دون كيخوته يعد من أشد أنواع الانحراف كوميدية ؛إنه النمط الذى يحاول ـ من خلال طبيعته السردية ـ أن ينافس النص نفسه ، وبنفس شروط النص ذاته** .وهذا هو مايجعل رواية دون كيخوته ـ على حد تعبير **أويرباخ** Auerbach ـ تتضمن «واقعا راسخا يرفع من شأن الجنون كى يعرضه للسخرية » .(١١)

وأحد سبل تعليل الضحك الذى تثيره بعض أنماط الشذوذ التى عددناها آنفا هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم فى النص الكلاسيكى ، تلك المعايير التى يؤدى النص وظائفه طبقا لها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوزعها . ويعد إصرار **فرويد** على وجود صلة بين الجهد المبذول (كفاءة الوظيفة) والكوميديا ـ فى هذا السياق ـ مهما وعلى صلة وثيقة بما نحن بصدده ؛ فنحن ـ طبقا لما يقوله **فرويد ـ** نجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدية إذا بذل فيها جهدا يجاوز فى اعتقادنا مانحتاجه للقيام بمثلها . «وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهنى كوميديا إذا لم يبذل شخص آخر جهدا كافيا نعتقد نحن أنه ضرورى ؛ وذلك لأن التفاهة والغباء قصور فى الأداء الذهنى » .(١٢) وليست مقنعة تفرقة فرويد بين الكوميديا فى النشاط الذهنى وبين الكوميديا العضلية خصوصا فى هذا السياق ؛ فالكد الذهنى الزائد عن الحد يبدو كوميديا أحيانا ، كالكسل الذهنى سواء بسواء ، غير أن ملاحظته ـ برغم ذلك ـ مهمة . وأى نص ـ فى قصة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة ـ يتضمن جهدا زائدا عن الحد ، أو يجاوز تنظيمية القصة ، يعد شذوذا كوميديا . ومن هنا فإن الكوميديا التى تعتمد على الثرثرة أو الهذر (الآنسة بات) ، وتلك التى تعتمد على الجدل العقيم أو الاستنتاج البعيد (**ناتى بمبو** Natty Bumppo فى حكايات **الجورب الجلدى** Leatherstocking Tales) وكذلك الكوميديا التى تعتمد على الصمت المتحفظ (هنود كوبر Cooper's Indians) ، والكوميديا التى تعتمد على التركيز القصصى المفرط (**قصص سام ويلر فى أوراق بيكويك**) ، أو على الإسهاب المفرط (**سانشو بانزا** مرة أخرى) ـ كل هذه تعد نماذج للتناول الكوميدى فى النص الكلاسيكى . وتحقيق هذه النماذج طابعها الكوميدى عن طريق الإخفاق فى التقيد بنظام القصص التى تقع فيها . وهناك تعارض خاص وملحوظ ـ فى كل هذه النماذج ـ بين الجهد التنظيمى المبذول ، الذى يميز القصة ، وبين مجاوزة هذا الجهد ـ سلبا أو إيجابا ـ فى النص الكوميدى .

غير أن مفهوم تنظيم القصة لايعلل وحده كوميدية **دون كيخوته** على سبيل المثال ؛ فهى نموذج فذ للقصة الشاذة كوميديا فى النص الكلاسيكى . إنها ـ على وجه الدقة ـ نمط يحرص النص الكلاسيكى على التباعد عنه ؛ فهى نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ؛ نص تزول الفواصل بين حقيقية ماينبئنا به وبين خياليته ، كما تزول الفواصل فيه بين الشئ ونقيضه ، وبين المنطق واللامنطق . إن التشوش الكوميدى فى **دون كيخوته** هو التشوش الذى يحرص النص الكلاسيكى على أن يتجنبه مهما كان الثمن . وعلينا إذن ـ لكى نفهم كوميدية هذه القصة ـ أن نجاوز مفهوم التنظيم . ويساعدنا كثيرا ـ فى هذا السياق ـ وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity » فى النص الكلاسيكى . إن «قانون التماسك » ـ فيما يرى **بارت ـ** هو الذى يؤسس جانبا من قابلية النص الكلاسيكى للقراءة ، حيث تتماسك كل الأجزاء وفقًا له «بشكل مترابط قدر الإمكان » .(١٣) وهذا القانون يؤدى إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقاً لمبدأ عدم التعارض» . وينوع النص الكلاسيكى «تماسكاته » مؤكدا فى كل مناسبة ممكنة «ثبات » الأحوال التى يصفها واستمراريتها ، وذلك عن طريق «ربط الأحداث المتقاربة بنوع من الرباط المنطقى ، أو الإخفاق فى تحقيق «الذوق السليم » . ومايبدو لنا عبثيا بشكل كوميدى فى **دون كيخوته** إنما يعود إلى خرقها البعيد المدى «لقانون التماسك » هذا ؛ وذلك لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولايلقى بالا إلى مسألة التصديق . إنه يسلم دون حذر بالتعارض الذى يحمى النص الكلاسيكى نفسه ضده ، ولايلقى بالا إلى مسالة «التصديق » والعلاقات المترابطة التى يعنى النص الكلاسيكى بنقلها إلنا . ويتخلى ذلك كله بالضرورة فى سياق النص على أنه عبث كوميدى .

وإذن فنحن حين نضحك من **دون كيخوته** يكون «الذوق السليم » للنص هو المنتصر فى ضحكاتنا ؛ إذ هى التى تجعل هذا الذوق مشروعاً . وقد قال **آرثر كوستلر** Arthur Koestler بحق إن

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين» .[١٥] أى صراع بين «أطر مرجعية مختلفة ، أو بين سياقين متلازمين ، أو نمطين من المنطق ، أو بين عالمين من النص» .[١٦] وهذا على وجه الدقة هو مايحدث ــ كما رأينا ــ فى النص الشاذ للقصة الكلاسيكية . غير أن الضحك ــ فى هذه الحالة ــ يكون دائما على حساب أحد المبدأين ، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكى . ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكى ــ جزئيا على الأقل ــ المنطق المغاير لمنطقه ، ويضع النصوص التى تتهدده فى موقف حرج ، كما يضع الواقع الذى تقيمه هذه النصوص وتعضده فى نفس الموقف أيضا . وليس هناك ــ إن شئنا الدقة ــ شئ كوميدى بشكل جوهرى ونهائى . وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية فى الكوميديا ــ منذ **أرسطو** إلى **فرويد** قد تجاهلوا الحقيقية البسيطة التى تقول إن الضحك تحدوه العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذى تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى . إن معاييرنا الثقافية هى التى تفرض علينا موضوعات الفكاهة . والذى يحدد موضوعات الفكاهة فى النص الكلاسيكى هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى . وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكى ببعض القصص التى سبقته ، أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له .) وقد ظهرت فى أعمال **رابيلاز** Rabelais **وجويس وبيكيت** ظواهر أسلوبية معينة ــ كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكى وتوضع فى إطار العبث الكوميدى ــ أصبحت هى الظواهر السائدة فى النص ، أو هى نفسها النص السائد . ولم تعد النصوص المغايرة ، والنصوص التى لاتلقى بالا إلى معيار «الترابط» المفترض ، والنصوص التى تخلط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية ، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا ، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص فى إطار نص منظم ومنطق ، بل صارت هى النص نفسه .[١٧]

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكى unorthodox نص خال من الفكاهة ؛[١٨] فليست هذه هى الحقيقة ؛ فهناك ــ برغم ذلك ــ شكل من الفكاهة ينبثق فى النص غير الكلاسيكى ؛ شكل يختلف عن ذلك الذى وصفناه فيما سبق . ويرتبط الخلاف هنا ارتباطاً وثيقا بالخلاف الذى ناقشناه حول تنظيم النص . **وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكى ــ فى أبسط أشكالها ــ نوعا من العبث بتقاليد النص الكلاسيكى وقوانينه وطريقته فى التناول . وقد يستعرض النص غير الكلاسيكى ــ مثلا ــ وسائل النص الكلاسيكى ، ولكنه يجردها من هدفها التقليدى ، وتكون النتيجة نصا زائدا بشكل كوميدى ؛ أى نصا يثير توقعات معنية من أجل إجهاضها ؛ نصا يثبت لاجدواه بطريقة كوميدية رقيقة** . ويمكن للوصف ــ مثلا ــ أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاوز النص غير الكلاسيكى حدود الوصف التقليدية (التى يقرها النص الكلاسيكى) ودمر معاييره . ومن هذه الزاوية يقوم الوصف العرضى غير المقصود بدور كوميدى فى معظم القصص غير الكلاسيكية ، من **شتيرنه** Sterne إلى أن **روب جرييه** Robbe Grillet . وقد أشار **جيرار جينت** Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية فى النص الكلاسيكى يمكن أن تكون الوظيفة «الرمزية التوضيحية فى نفس الوقت» .[١٩] ويؤكد **جينيت** أن تطور أشكال القص «قد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سيادة القصة . وقد فقد الوصف ــ دون أدنى شك ــ أهميته الدرامية التى كانت له» .[٢٠] ويعطى النص غير الكلاسيكى ــ من جهة أخرى ــ «للوظيفة الوصفية أسبقية من حيث العرض المشهدى» ــ كما يقول **جينت** عن روايات **روب جرييه** .[٢١] وبذلك يتحرر الوصف «من طغيان القص»[٢٢] ، وتكون النتيجة هى الفكاهة ؛ إذ يدرك القارئ هذا التحول فى الاهتمام ، وإعادة صياغة الأوليات المنطقية ، بوصفها اضطرابا وشذوذا كوميديا عن المعيار الذى قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتنسيق والفعالية والمعقولية .

ويصدق نفس القول ــ لو أردنا مثالا آخر ــ على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكى للتقاليد التى تحكم النص الكلاسيكى نفسه ، والتى تحكم تنظيمه التتابعى . وقد يقدم النص غير الكلاسيكى سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويرها ، ثم يتراجع عن تحقيق هذا التطوير ، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية ، وتكون النتيجة ــ فيما يقول **فيكتور شلوفسكى** Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة»[٢٣] ، وفضحًا للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد ، وعدها خدعة تضمن اندماج القارئ فى الموقف الذى وردت فيه . وقد تكون النقلة بين الأحداث القصصية (خصوصا فى رواية **شتيرنه** المسماة **تريسترام شاندى** Tristram Shandy ، وفى روايات **بيكيت ونابوكوف** Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو بذل فى تحقيقها جهد فكاهى ، أو صورت بطريقة غير متقنة ، سواء عن طريق التركيز أو الحذف أو الاختصار . وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت ورتبت بطريقة كلاسيكية ، وذلك فقط من أجل تقليل أهميتها ، والعودة إلى الموضوع الأصلى ، أو من أجل إضافة تفاصيل لا أهمية لها ، وقد يخرق النص غير الكلاسيكى أيضا تقاليد البعد التأويلى بشكل كوميدى . ومايطلق عليه **بارت** فى كتابه S/Z اسم «اللغز» enigma ــ مثلا ــ قد يقدمه النص غير الكلاسيكى من أجل تجاهله . وقد يقل شأن هذا اللغز ــ القوة المحركة فى النص الكلاسيكى ــ فى النص غير الكلاسيكى ، ويتحول إلى مجرد زينة ؛ وتلك مشكلة تحتاج إلى الدرس ، وقد تصبح مع مرور الوقت عبثا كوميديا .

هذه مجرد أمثلة قليلة لأنماط الفكاهة التى يمكن إدراكها فى النص

غير الكلاسيكى ، إنها **فكاهة تتطلب منا اعترافا بإمكانية وجود نوع من القص نميل فى الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها فى الحقيقية تحجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القص التقليدية ، أو بعثرتها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدى ، ويفقد النص أى معنى** . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل ـ فى هذه المرحلة من نقاشنا ـ عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذى سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن القارئ الذى يضحكه النص غير الكلاسيكى مايزال يضحك من نوع من الحديث الشاذ ، ويكمن الفارق فى أن الحديث الذى يضحك منه القارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان ـ فى النص الكلاسيكى ـ حديثا للشخصية داخل النص . ألاتقوم آثار التقاليد الكلاسيكية ـ التى ماتزال واضحة فى النص غير الكلاسيكى ـ بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يذكرنا بالنسق الذى تخلى عنه النص غير الكلاسيكى بشكل عبثى ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دخيلة وغير فعالة فى أدائها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكى يكون دائما مرجعا لذاته ووعيا لذاته ؛ إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة ووجوده اللغوى الخالص بوصفه حقيقية فنية . ويفرض علينا النص غير الكلاسيكى التعرف على الطبيعة التى صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المفتقد فى النص الكلاسيكى . غيرأنه يمكن القول ـ من زاوية أخرى ـ إن الوعى الأدبى الذاتى يثير الضحك بوصفه ـ قبل كل شئ ـنوعا من الإخفاق أو الانهيار الكوميدى .

ويقدم **كوستلر** Koestler وصفا «للتأثير الكوميدى للوعى الذاتى» يبدو غنيا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة للعمليات التى يؤديها النص غير الكلاسيكى . يقول : «حين نمارس مهارة عركناها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية ونعومة ، ويجب أن يكون هناك أى وعى بتركيز الانتباه ... وفى اللحظة التى نركز فيها انتباهنا على وظيفة جزئية ـ عادة ماتكون آلية ـ تتحلل الأنسجة ، ويتعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا ..» [٢٤] أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكى ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لاتعمل الأجزاء كما كانت «بنعومة وتلقائية» ؟ . ويمكن القول ـ استنادا إلى **هوبز** ـ أن النص غير الكلاسيكى مايزال يشابه النص الكلاسيكى ، وذلك حين يضعنا فى موضع «تفوق» نسخر من خلاله من «العجز» .

غير أن النص غير الكلاسيكى لايضعنا حقيقة فى هذا الموضع . إنه يقدم إلينا دائما ـ عن طريق الشرك الذى ينصبه لنا فى عملية السرد ـ مواقف كهذه التى تشعرنا بالتفوق ؛ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إزاحتنا عنها . **وإذا كان النص الكلاسيكى يمنحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس ثمة سرد سائد فى النص غير الكلاسيكى ؛ ليس ثمة سرد سائد نستطيع على أساسه أن ننظم وننسق المعايير المختلفة التى يتكون منها النص** . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات المعنى ووحدة العمل ، غيرأن المعنى والوحدة يظلان أمرين محيرين فى النص غير الكلاسيكى . وكما يحيرنا معنى النص يحيرنا كذلك أى موقف محدد فى علاقته بالنص،ونجد أنفسنا دائما مواجهين بمعضلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا ـ فيما يقول **سولرز** Sollers فى مناقشته **للوترامون** Lautréamont ـ «علامة على ضعف ملكتنا المنطقية» . [٢٥] إننا نضحك لأننا «غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المحذوفة» [٢٦] وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والسبب وراء ذلك أننا لانعرف فى هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك نصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها فى النص الكلاسيكى : وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكى عبثيا ومنافيا للعقل ، كان ذلك فى الواقع تأكيدا لانتفاء أى موضع «للتفوق» يمكن لنا أن نسخر من خلاله . وحين نضحك من هذا فإننا ـ أيضا ـ نضحك من أنفسنا .

ولكننا نضحك أيضا ـ بطبيعة الحال ـ من التقاليد التى يضعها النص غير الكلاسيكى موضع الاستهزاء ، ويعبث بها ويمزقها ؛ نضحك من المعايير ـ معايير النص الكلاسيكى فى سياق النص الذى وردت فيه ، تلك المعايير التى تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص غير الكلاسيكى ضحكا هجوميا ؛ ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة فى حضارتنا ، التى تعد أداة من أهم أدواتها . وقد يقدم النص غير الكلاسيكى ـ فى جانب منه ـ تمثيلا كوميديا لابتذالية بعض المجازات القصصية الأساسية الشائعة وخداعها،ويعرضها على أساس أنها مجرد حيل بلاغية ، منكرا شفافيتها وأصالتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدى ، لتتحول إلى مجرد زينة شكلية . ويجد النص متعته فى نوع من الفكاهة وصفة **جوناثان كولر** Jonathan Culler بأنه«مجاوز للسخرية Metaironic »هو فكاهة تجعل سياقها «شكل الرواية لاتفاصيل عالمنا» . [٢٧] ولايبدو النص الكلاسيكى نفسه ـ عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها فى سياق غير ملائم ـ مجرد نص مضحك بشكل كوميدى ، بل إنه أيضا يتحدى الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير بهذه العمليات ويسخر منها ، ويسخر من الروايات التى تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تحتمل التغيير . ونحن نبدأ فى الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت يأخذ السرد القصصى طبقا له شكلا معينا .

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكى يحجب عنا هذه الحقيقية ، رافعا شعارا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أجزائه يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لايحتمل التغير) . ويفجؤنا النص غير الكلاسيكى بالإدراك الكوميدى لانعدام ضرورة التجانس الذى يقضى عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التى يزيحها ويعيد ترتيبها . وعن طريق تفكيك القص بوصفه نظامًا دالا يكشف النص غير كلاسيكى عن الطبيعة الاعتباطية لذلك النظام ، وندهش - من ثم - لدرجة الضحك على تبسيطات النص الكلاسيكى ، وعلى افتراضاته الساذجة عن التقديم القصصى واللغة ، وعن العالم الذى يعتمد عليه النص الكلاسيكى ويوازيه .

من الواضح إذن أن الكوميديا فى النص غير الكلاسيكى من نوع معقد؛ فهى انحراف كوميدى عن المعايير ؛ وهى أيضا فصم لهذه المعايير ومحاكمة لها . إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف ، شبيه بذلك السرد الذى يدعمه النص الكلاسيكى . ولما لم يكن ثمة سرد سائد فى النص الكلاسيكى يحمل سمة التفوق والامتياز ، فليس هناك مايباعد بين القارئ وانحرافات السرد ، وليس هناك أيضا مايمنع من الضحك الذى يحرمه النص الكلاسيكى فى المعتاد ؛ وذلك الضحك الذى يهز مقدمات النص الكلاسيكى الأساسية ويفسدها . ويعد ذلك الضحك - فى جانب منه - ضحكا من أنفسنا كقراء ، كما سبقت الإشارة ، غير أنه يعد أيضا ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه ضحك من النص ومن مكانته كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء للمعلومات ؛ وضحك من التقويم والمغزى ذاتهما . إن ذلك الضحك - فى جانب منه - ضحك من أشياء متنوعة ، ولكنه - فى جانب آخر ، وإلى حد ما بفضل الجانب الأول - ضحك من لاشئ إطلاقا . إنه ضحك مصدره اختلاط المغايير الذى أشار إليه **كوستلر** ولكنه - على عكس الضحك الذى يثيره النص الكلاسيكى - ضحك لا ينتصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

ويصر **بارت** فى كتابه **«متعة النص»** The pleasure of the text **على أن النشوة** rapture التى يقدمها النص غير الكلاسيكى (أو نص النشوة) Text of bliss لايمكن أن تساوى المتعة التى تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه النشوة - فيما يقول - ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيما كتبه عن **دى صاد** بخاصة أن ثمة «طرفين متباعدين قد أبدعها نص النشوة «طرف تقليدى مطابق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسى ، وأقرها الاستخدام الأدبى والثقافى) **وطرف آخر** غفل متحرك (قابل لأى التواءات وانحرافات) . وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوى ؛ أى التأثير الذى يشى بموت اللغة بوصفها نظاما دالا . ويعد هذان الطرفان ومايحدث بينهما من تجاذب وتنافر أمرا ضروريا ؛ فليست الثقافة ذاتها أمرا مثيرا ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للنشوة ، بل المثير للنشوة حقا هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ؛ هو تلك الفجوة وذلك الصدع بين الثقافة وبين تدميرها » .[٢٩] وطبقا لما يقوله **بارت** فالسعادة (أو النشوة) التى نكتشفها فى النص غير الكلاسيكى (نص النشوة) هى محصلة «لازدواجيته» وموقعه غير المحدد بوصفه (فجوة) ونقطة التقاء بين الثقافة ونقيضها . وتكمن النشوة فى ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب ؛ بين النظام والفوضى ؛ بين اللغة والصمت . هذه بدقة هى حالة الضحك الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ؛ وهو الضحك الذى يعد فى حقيقته أحد جوانب النشوة كما يقول **بارت** نفسه بشكل عرضى . إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معيارى ؛ إنه ضحك يقع فى منطقة نائية ، حيث يتمايز المعيار والانحراف دائما ويختلطان ، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقاليد والمعايير تبسيطات اعتباطية ، فإننا لايمكن أن نستغنى عنها . ونحن على وجه الدقة نضحك على النص غير الكلاسيكى لأن الوعى بهذا التناقض يتحدانا ، إنه الضحك الذى وصفه **جاك دريدا** Jacques Derrida بأنه ينطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى» ؛ المعنى الذى يظل على الرغم من ذلك محتملا وضروريا ، ولايقع فى منطقة السلب الكامل .[٣٠]

وثم وصف رائع لنوع الضحك الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ، وذلك فى مقدمة كتاب **ميشيل فوكو** Michel Foucault **« نسق الأشياء »** The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من **بورجز** Borges ونبعت من الضحك الذى بدد - خلال قراءاتى - كل معالم أفكارى / أفكارنا ... وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف صينية» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيونات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات معطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السيرانات (حيوانات خرافية) (و) حيوانات خرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الحالى (ط) حيوانات مسعورة (ى) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ذيل جميل جدا مصنوع من شعر الجمال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن إبريق الماء

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جدا » . فى عجائب هذا التصنيف يكون الشئ الذى نفهمه فى ومضة واحدة ـ والذى يقدم فى الخرافات على أنه سحر غريب لنسق فكرى آخر ـ من تحديدنا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة أن نعتقد **ذلك** .[٣١]

يقول فوكو إن نص **بورجز** حشد مختلط من أشياء متباعدة « يحتوى عددا هائلا من الأنساق الممكنة » التى « تتناثر متألقة ـ دون قانون أو هندسة ـ فى بعد اللاقياس (أو الشذوذ والفوضى)[٣٢] ، حيث « **ترتب الأشياء وتوضع وتنظم** فى مواقع مختلفة ومتباعدة إلى المدى الذى يستحيل معه أن نحدد لها مكانا أو **موقعا مشتركا** يستوعبها جميعا » .[٣٣] وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل ـ مع بعض التحوير الضرورى ـ على روايات العملاق **وبانتا جرويل** Gargantua and Pantagruel **وأوليس** Ulysses **وفنيجانس ويك** Finnegans Wake **وتريستام شاندى** Tristram Shandy **وجـــاك المؤمن بــــالــــقـضــــاء** Jacques the Fatalist ويصدق أيضا على روايات **روب جرييه وبنجت** Dinget ؛ فلدينا على وجه الدقة ـ فى كل هذه النماذج ـ نص يتحدى بتعدد مواقعه وتنوعها حدود النص التقليدى ويجاوزها . وكما يقرر **فوكو** فإن هذا النص يهز كل الآفاق المألوفة لفكرنا ، ويهز كل حدود تمثلاتنا للعالم ، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم . **إن البعد الذى يسيطر على هذه النصوص هو بعد « الشذوذ » ؛ ذلك أنها تحيلنا دائما ـ وبشكل مذهل ـ إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة للنظام ؛ وهى أشكال يدلنا منطقنا على أنها متعارضة ، يباعد منطق القص الكلاسيكى بينها ويفرقها على أساس أنها أشكال متنافرة ومتعارضة** . ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكى ، وتكون صعوبة إدراك معناه « والاستحالة المطلقة فى اعتقاد ذلك » . إننا فى الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين استحالتين : الاستحالة الأولى استحالة تقبل الأنساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثانية هى استحالة أن نفكر فى الحقيقة التى يومئ بها إلينا النص غير الكلاسيكى ، أو استحالة إدراك الواقع الذى يشير إليه . وهناك دائما فى تمثلاتنا للواقع كثير من الجوانب التى نستبعدها من الواقع أكثر مما نحيط بها . ويعودنا النص غير الكلاسيكى على كوميدية التناقض ، وعلى الاستحالة الكوميدية لواقعية شاملة ، أو لأى واقعية على الإطلاق .

لقد ميزنا ـ إذن ـ بين **نوعين** من النصوص ، **ونوعين** من القص ، وبين **نوعين** من الفكاهة فيهما : **نوع يوجد فى النص الكلاسيكى ، وينبثق عن التضاد القائم بين السرد المسيطر والسرد المنحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد فى النص غير الكلاسيكى حيث تنبثق الفكاهة من السرد داخل النص نفسه** . وقد لاحظنا ـ مع ذلك ـ أن كوميدية النص غير الكلاسيكى تعتمد ـ فى جانب منها على الأقل ـ على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكى . وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها فى النص غير الكلاسيكى ؛ فالنص يفترض قارئا محدودا بقوانين النص الكلاسيكى ، ومحملا بتوقعات اكتسبها ، ويمكن للنص غير الكلاسيكى أن يخيبها أو يدمرها . ومن هذا المنطلق تتأثر استجابتنا للنص غير الكلاسيكى بعامل تاريخى (هو طبيعة الحداثة التاريخية للتجارب الحديثة فى القصة . والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكى ماتزال هى التقاليد المستمرة فى السيطرة على معظم القصص فى مجتمعنا) . ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة فى النص غير الكلاسيكى ؛ وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءته ، ومن المحتمل أيضا أن يكون الأمر على العكس من ذلك . ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكى وتلقيه عمليتان ماتزالان تتمان فى ظل وجود النص الكلاسيكى . وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكى ـ من بعض الجوانب ـ على النص غير الكلاسيكى طبيعته ، وفرض طرق قراءته ، كما فرض عليه أنواع الضحك التى جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نتساءل عما إذا كان العكس أيضا صحيحا ، وعما إذا كان النص الكلاسيكى لم يلازمه بإصرار ـ خلال تطوره ـ شبح السرد الجامح الشاذ الذى حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه ؟ أليست معارضتنا الواضحة ـ القائمة على التنميط ـ للنص الكلاسيكى فى النص غير الكلاسيكى معارضة متناهية السذاجة ؟ وبقليل من التأمل نصل إلى أن هذه هى الحقيقة ؛ ففى إطار تاريخ النص الكلاسيكى يعد ظهور بعض الروايات فى القرن الثامن عشر ـ مثل **« تريستام شاندى » لشتيرنه ، و« جاك المؤمن بالقضاء » لديدرو** ـ دليلا على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدى من أن يسيطر عليها ـ على وجه التحديد ـ نمط الكوميديا التى كانت على وشك الظهور ؛ ذلك النمط الذى يعتمد على الفوضى والتنوع . ولانحتاج إلى العودة إلى رابيليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف نماذج من السرد القصصى غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكى . ويمكننا أن نجد هذه النماذج حتى فى فترات ثبات النص الكلاسيكى واستقراره ، بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القص . وكتابة **شتيرنه** للرحلة العاطفية A Sentimental Journey **وديدرو للراهبة** The Nun يدل بمجرده على مدى مايمكن أن يكون عليه الخط الفاصل بين التقليدية والابتداعية من دقة . وتظهر بشكل متباعد ـ حتى حينما يعزز النص الكلاسيكى سيادته وسيطرته ـ روايات تحاكم أسسه ،

وتضع تقاليده موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ المنحرف ـ الذى يحاول النص الكلاسيكى أن يقاومه بالضحك منه ـ فى أنواع مختلفة من النصوص . مولدا شكلا خاصا من أشكال الضحك أكثر تدميرا .

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو فى بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ منحرف تهدد ـ فى لحظات بعينها ـ بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ؛ تهدد بالقضاء على معناها ومغزاها ، وتهدد بالقيام بدور فكاهى يقوض دعائم هذه النصوص . ولعل هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة . حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصدق نفسها مسألة تقليدية . ويمكن أن يؤدى هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ والعجيب فى العلاقات الدالة ، كما تظهر فى العالم الذى تدل عليه . وهذا القول يصح ـ أيضا ـ كل الصحة على رواية **تريستام شاندى** وليس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى فى روايات رجل الإحساس The man of Feeling **وقلعة أوترانتو** The Castle of Otranto **وموبى ديك** Moby Dick **وقصص إدجار ألن بو وفى ذات الوشاح الأبيض** The Woman in White . فى كل هذه النصوص جوانب من الضعف متناثرة ، يبدو السرد القصصى معها على وشك أن يصبح متغاير السمات والخصائص ، ويبدو ضائعا بطريقة مربكة ، وفاقدا لمنبعه بطريقة كوميدية ، وعاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلمح أحيانا ـ وراء المظهر الهادئ للنص الكلاسيكى المعاصر ـ اضطرابا أو ضعفا زائدا يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

وتكون المسألة أشد وقعا ـ مع ذلك ـ حين نجد فى بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدى جدا ـ مثل مدام **بوفارى** Madam Bovary **والنفوس الميتة** Dead Souls **ودون كيخوته** ـ دليلا على ذلك النوع من الضعف والشذوذ . وقد لفت **جوناثان كولر** انتباهنا إلى الطريقة التى يسخربها فلوبير من نوع الروايات التى يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به فى كل من **مدام بوفارى والتربية العاطفية** A Sentimental Education **داخل هذه الروايات نفسها** .[٣٤] ويتنازل النص الفلوبيرى بطريقة فكاهية عن وظائفه ، وأحيانا يتساءل حتى عن قيمته ، وأحيانا يتساءل بشكل خاص عن العمليات الأساسية جدا فى النص الكلاسيكى . وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف فى نصوص فلوبير نادرة ، أو غير بارزة تماما ؛ الأمر الذى يؤكد تصنيف روايتى فلوبير فى إطار أعمال الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية . والذى نصفه الآن هو مايمكن أن نطلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكمن فكاهيته الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح منها . ولا يعنى هذا فقط أن النص يعنى أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعنى أيضا أن النص ـ فى ضوء ما ـ يبدو نوعا معينا ، وفى ضوء آخر يبدو نوعا آخر . وهناك كثير من الملامح غير الكلاسيكية مطمورة فى نص فلوبير الكلاسيكى . وهذه الملامح تهدد أحيانا بالقضاء على مبرر وجود الراوية ذاتها .

ونفس الأمر يصدق على رواية **النفوس الميتة** ؛ فهناك من ناحية التركيز الدقيق والمجهد على التفاصيل ، والتركيز النقدى على المجتمع الذى يرتبط فى أذهاننا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية ، وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل ـ الذى يشبه السرد فى رواية شاندى ـ الذى ينحرف إلى العرضى ، مفككا أى معنى للترابط . إنها قصة هزلية كوميدية ، عجيبة كالشخصيات التى تعرضها . ومن اللافت للانتباه ـ مع ذلك ـ أن هذه القصة ربما تتجه ـ عن طريق جذب انتباهنا إلى الطريقة الغريبة التى تؤدى بها وظائفها (أو تخفق فى آدائها) ـ إلى انتزاعنا من «واقع» تلك الشخصيات التى يكون قصد الرواية الأساسى ـ على العكس من ذلك ـ هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص منشطر ؛ نص منقسم ؛ نص كلاسيكى تتحداه انحرافاته الذاتية وتقضى عليه .

والأمر مع **دون كيخوته** أكثر من ذلك وضوحا وبروزا . وفى مناقشتى السابقة **لدون كيخوته** اعتبرتها مجرد نموذج للنص الكلاسيكى ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل **أويرباخ** . غير أن النقد المعاصر حول **سرفانتس** [٣٥] جعلنا على وعى بالجوانب الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهى المتكرر عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ؛ ومثل الاستعراض الهزلى لتقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ؛ ومثل السخرية من وجودها بناء قائما على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا ـ أيضا ـ لدراسة التناقضات الكوميدية لما ينبئنا به النص عن نفسه وعما يقوم به ، ودراسة الإلحاح المستمر تعليقا على السرد باعتباره ـ بالضرورة ـ عملية اختيار واستبعاد . والواقع أن رواية **دون كيخوته** متميزة من حيث تعقدها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلا دقيقا ، وبوصفها رواية تعكس ـ فى نفس الوقت ـ وعيا بحقيقتها وذاتها ؛ ذلك أنها تتراوح بين التقليدية والابتداعية وتقيم منطلقاتها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تجاوزها وتقضى عليها . وكما يقول **روبرت آلتر** Robert Alter «فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعة تحمل فى داخلها الشحنة الناسفة المرئية لنقيضها الساخر» .[٣٦]

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكى العظيم والأصيل ـ الذى يعد مصدرا لكل مايأتى بعده ـ هو فى الواقع نص متحرك ، متردد وغامض فى حقيقته. ولايستقر النص الكلاسيكى ـ حتى فى بداياته ـ على أى نوع من السرد الثابت يقوم بتغييره فى القرن الثامن عشر ، ويغيره دائما بشكل هائل فى عصرنا الراهن . وختاما فإن الفارق بين النص الكلاسيكى والنص غير الكلاسيكى ، والفارق بين نوعى الفكاهة اللذين ينبعان

منها ، ليس واضحا إلى هذه الدرجة التى أبرزناها فيا سبق . وقد تضمنت الرواية منذ بداياتها الأولى ـ كما لاحظت **جوليا كريستيفا** Julia Kristeva ـ بذور اللارواية . (٣٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكى قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتقلبات وأنماط تحويرية ـ داخل هذا النص ـ تبدو أليفة له ولصيقة به بدرجة أساسية . وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمعضل ، بين المفهوم والغامض . و سيبقى الضحك ـ الذى عن طريقه يبقى النص الكلاسيكى الغامض والمعضل فى حالة لا فعالية ضمانا لأن يكون مفهوما ـ موجودا جنبا إلى جنب ـ بطريقة متعارضة ـ مع الضحك المتولد من داخل هذا الغامض والمعضل . ومع ذلك فقد يغزو السرد المنحرف النص الكلاسيكى بطريقة كوميدية بالرغم من سخرية النص منه . ومن النادر أن يوجد نص كلاسيكى أو نص غير كلاسيكى بطريقة قاطعة وحاسمة ؛ ومن النادر أيضا ـ بناء على ذلك ـ أن يغيب أى من نوعى الضحك اللذين وصفناهما من أى رواية غيابا كاملا .

• هوامش

(١) George Meredith, An Essay on Comedy, London, Constable, 1913, p. 81-2.

(٢) Id., p. 88.

(٣) Id., p. 90-1.

(٤) Id., p. 91.

(٥) Id., p. 89.

(٦) Id., p. 89-90.

(٧) Roland Barthes, The Pleasure of the Text (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.

(٨) Phillippe Sollers, Logiques, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation mine.

(٩) Henri Bergson, Le Rire, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.

(١٠) لانحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فينجانس واك Finnegans Wake للوصول إلى مقياس نحدد به الفارق بين النص الكلاسيكى ونوع النص غير الكلاسيكى الذى سنتعرض له بعد ذلك .

(١١) Erich Auerbach, Mimesis, (trans. W. Trask), New York, Doubleday, 1957, p. 305.

(١٢) Sigmund Freud, Jokes and their Relation to the Unconscious, (trans. J. Strachey), L London, Hogarth Press, 1960, p. 195.

(١٣) Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, P. 187. Translation mine.

(١٤) Id., P. 162.

(١٥) Arthur Koestler, The Act of Creation, London, Pan, 1970, p. 35.

(١٦) Id., p. 38.

(١٧) راجع أويرباخ عن الأسلوب والسرد فى رواية العملاق وبانتاجرول . (المصدر السابق «رقم ١١») ص ٢٤٤ .

(١٨) فى التفرقة بين النص الكلاسيكى والنص غير الكلاسيكى ، أتابع تمييز بارت بين النص الكلاسيكى والنص المحدود فى كتابه S/Z ، وأتابع كذلك تفرقته بين «نص المتعة» و «نص النشوة» فى كتابه «متعة النص» [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب واضحة لعدم متابعة بارت فى مصطلحاته ، فالنص المحدود قد يوحى أن المقصود فقط هو الرواية الجديدة (أو اللارواية) فى فرنسا . و مصطلح «نص النشوة» له مغزى فى سياق الكتاب الذى وردفيه ، لكنه ليس ملائما هنا . ولهذا اخترت الكتابة عن «النص غير الكلاسيكى» وأعنى به النصوص الحديثة فى مواجهة النصوص التقليدية ، ولكنى أيضا أهدف إلى أن يتضمن هذا التعريف بعض النصوص التى ظهرت فى القرن التاسع عشر (مثل رواية تريستام شاندى) وبعض الأعمال القصصية التى كتبت قبل ظهور الرواية (العملاق وبانتاجرول) ويتحدد النص غير الكلاسيكى ـ بصفة عامة ـ بأنه النص الذى ينحرف فى جوانبه الأساسية عن معايير القص التقليدية . غير أن هناك فروقا فى الدرجة ـ درجة الانحراف ـ إذ إن بعض الروايات التجريبية تعد أكثر تقليدية بشكل جوهرى من غيرها ؛ ويظل فوكنر وفرجينيا وولف ـ مثلا ـ من أشد المخلصين لمفهوم القصة التصويرية ، وعلى ذلك تعد رواياتهما فى أساسها أقل قدرة على التحدى من روايات روب جرييه . وقد حاولت فى هذه المقالة أن أشير بكثرة إلى ما أعتبره نماذج للنص غير الكلاسيكى .

(١٩) Gerard Genette, 'Frontiéres du Récit,' Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 58-9. Translation mine.

(٢٠) Id.

(٢١) Id., p. 59.

(٢٢) Id.

(٢٣) Victor Shlovsky, Sur la Théorie de la Prose, (trans. Guy Verret), Lausanne, L' Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.

(٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.

(٢٥) Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine.

(٢٦) Id.

(٢٧) Jonathan Culler, Flaubert: The Uses of Uncertainty, London, Elek, 1974, p. 200-1.

(٢٨) Id., p. 201.

(٢٩) Barthes, The Pleasure of the Text, p. 6-7.

(٣٠) Jacques Derrida, Writing and Difference, (trans, A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.

(٣١) Michel Foucault, The Order of Things, (translated from the french), London, Tavistock, 1974 p. XV.

(٣٢) Id., p. XVII.

(٣٣) Id.

(٣٤) Culler, op. cit.

(٣٥) أنظر على سبيل المثال Marthe Robert, L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte a Kafka, Paris, Petite Bibliotheque Payot, 1963; and Robert Alter, Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre, Berkeley, University of California Press, 1975.

(٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.

(٣٧) Julia Kristeva, Le Texte du Roman, Mouton, The Hague, 1970, p. 1756.

مفهوم المعمار الروائى



مارسيل بروست

□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسى أن استحوذ على اهتمام النقاد ومؤرخى الأدب مثلما حدث لمارسيل بروست (١٨٧١ ــ ١٩٢٢). ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التى خصصت لحياة بروست وأعماله تتجاوز فى كثرتها وتنوعها كل ما كتب عن روائى فرنسى آخر. ومع ذلك فبداية بروست الأدبية تدعو للتأمل، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة «بحثا عن الزمن المفقود»[1] على نفقته الخاصة، بعد أن رفضها الناشرون. ومن ناحية أخرى، فإن حوالى ثلثى الرواية الواقعة فى سبعة أجزاء لم يُنشر إلا بعد وفاة المؤلف. ولم يتنبه النقاد لأهمية عمل بروست إلا فى سنة ١٩٢٠، أى قبل وفاة الكاتب بعامين فقط!

فى ذلك الوقت، أدرك النقاد أن تحولا جذريا قد تم فى مجال العمل الروائى، ليس على مستوى فرنسا فحسب، بل فى العالم كله فقد هز أسلوب **بروست** الجديد المفهوم الكلاسيكى للرواية، القائم على السرد، والحبكة، وبناء الشخصيات (الذى يمثله بلزاك). **أما المفهوم الجديد الذى أتى به بروست فإنه يقوم على الاستبطان الداخلى لأدق مشاعر النفس، ورصد حركة العواطف، وانعكاساتها على الجوارح، وتأثير الأشياء الخارجية عليها، وردود الفعل الحادثة، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بخيوط الذكريات المتلاشية، والتنقيب المستمر عنها فى الأعماق، وإعادة نسجها من جديد..**

تظل رواية «**بحثا عن الزمن المفقود**» أهم أعمال بروست.[2] وهى رواية سباعية تقع فى سبعة أجزاء يمكن، ترجمة أجزائها وفقا للترتيب الزمنى على النحو التالى:

١ ــ من جانب سوان (سنة ١٩١٣).
٢ ــ فى ظل فتيات فى عمر الزهور (١٩١٨).
٣ ــ جانب جيرمانت (١٩٢٠ ــ ٢١).
٤ ــ سدوم وجوموز (١٩٢١ ــ ٢٢).
٥ ــ السجينة (١٩٢٣).
٦ ــ ألبيرتين المختفية (١٩٢٥).
٧ ــ عودة الزمن المفقود (١٩٢٧).

وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف فى شبابه كتابا بعنوان «**ضد سانت بيف**» **Contre Sainte-Beuve**، هدفُه نقض **نظرية بيف** التى تذهب إلى أن تفسير أعمال الكاتب لابد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة، فإن حياة **بروست** تلقى كثيرا من الضوء على أعماله، بل إنها تفسر تلك الطفرة الهائلة التى أحدثها فى المجال الروائى.

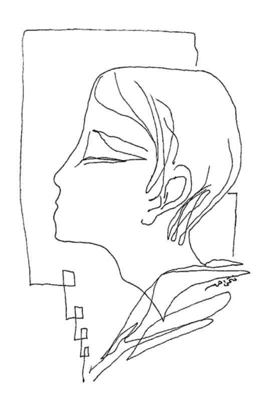
نشأ **بروست** فى وسط أرستقراطى، كان يترنّح فى نهاية القرن الماضى، وبداية القرن العشرين. وقد أصيب منذ الصغر بمرض الربو، الذى فرض عليه ضربا من العزلة النسبية. وفى سن الأربعين، أى حوالى سنة ١٩٠٩، حُكم عليه بأن ينعزل تماما عن العالم، وخصوصا عندما أصبحت عيناه لا تتحملان ضوء النهار.. وهكذا **تقوقع بروست** على نفسه، محاولا اجترار ماضيه، وإحياء ما فيه من لحظات رائعة.. ولكن أى اكتشاف عظيم أنجز؟! لقد تعمق القلب الإنسانى واستطاع أن يكشف عن أشواقه، وأكاذيبه، ومتاهاته، ونبله.. كذلك تعمق بروست الحب الجسدى، منذ الأحاسيس الأولى لدى الطفل، حتى جحيم الرذيلة. ودون أن يتوه أبدا فى التجريد، راح يعبّر باقتدار عما يحدث غالبا للناس ولكنهم لا يستطيعون أبدا التعبير عنه (ما أكثر العواطف التى تهرب من اللغة!!). ثم هو شاعر كبير فى أعماقه، نجح فى أن يروّض فى دائرة العمل الأدبى ما كان مقصورا من قبله على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداخلية للإنسان).

وقبل أن ندخل فى قلب المعمار الفنى لرواية **بروست** « بحثا عن الزمن المفقود » يصح أن نسجّل الآتى : يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن التلخيص ـ كما يشيع ـ يفسد العمل الأدبى (حيث إننا هنا فى مجال دراسته وتحليله) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية ذاتية ، تبدأ من « **الأنا** » **الروائى** ، **مرورا بالأحداث والشخصيات المختلفة التى تؤثر فيه وتنعكس عليه ، وتنتهى به كذلك . وكما قيل بحق إن رواية بروست** لاتكتسب قيمتها الأدبية من مضمونها ، بمقدار ما تكتسبها من شكلها وبنائها .

لقد عدت رواية **بروست** إحدى قمم الأدب العالمى فى العصر الحديث . ومع ذلك فإن الحياة التى يرسمها الراوى ـ على مدى تلك الأجزاء السبعة المذكورة من قبل ـ تبدو ساذجة للغاية : حياة طفل ، مدلّل بالثروة ، يفتقد الصحة الجيدة ، ويشغف بالاطلاع واللوحات ، كما يغشى المجتمع الراقى فى باريس ، فى مطلع هذا القرن ، ولا تكاد اهتماماته الأخرى تخرج عن الزيارات ، وجلسات الشاى ، والاستقبالات ، وعندما تدفعه روح المغامرة إلى مغادرة باريس فإنه يغادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلا حتى فينيسيا فى إيطاليا إلا مرة واحدة . وبسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به : جدته ، وأمه ، والمربية العجوز ، التى كانت بحق أمة لنزواته الصبيانية . وترغمه صحته الضعيفة على الإقامة مرات عدة فى المستشفيات ، حيث يتعلم تحمل الألم ، والتفكير ، والانتظار . ثم يأتى الحب ، ولكنه حب مسمّم بالغيرة ، تجاه أقرب الفتيات إلى قلبه : ألبيرتين ، تلك الجميلة التى ترفضه فى البداية ، لكنها تعود فتحسن استقباله فيما بعد . وعندما يكتشف ، ذات يوم ، أنها ذات طبيعة أنثوية تجاه بنات جنسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من رذيلتها تلك ! وتنشب فى أعماقه حربٌ تتسم بالجبن ، فلا يستطيع أن يمنع حبيبته من الهرب . ثم يتمزق بالهجر ، فيبحث عنها بلا طائل ، حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، فينتهى كل شئ بالنسيان (**أليس كل شئ خاضعا للزمن !**) . لكن فى الفترة التى يكون فيها بطل الرواية أشد ما يكون اختلاطا بالناس ، يدرك أن حبه الوحيد إنما هو للكتابة . وكان منطقه فى ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شئ ، فلا بد أن يوجد شئ ما يفلت من قبضته ، وهو العمل الفنى ، الذى يمكن أن يتسم بطابع الخلود .

هذا هو المضمون بكل بساطة . ونحن لا ننكر أننا فى أثناء ذلك نلتقى بكثير من الشخصيات التى رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التى جرى وصفها بدقة ، لكننا نظل ـ على الرغم من كل ذلك ـ بعيدين عن جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحدث والحبكة ، ذات اللغة القاطعة والهدف الواضح .

كانت الزاوية التى اختارها **بروست** لموقفه الروائى زاوية جديدة تماما . وهى تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه : **تكنيك استخدام الذاكرة** . ونسرع فنقول : **إن بروست** لا يقيم أى وزن لكلمة الذاكرة بالمعنى العادى المألوف ، الذى نشير به إليها بوصفها الحافظة لأفكارنا ، وإنما يقصد بها الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أى المنطقة التى تختزن



شتى ضروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدقيقة (مثال : ذكرى ألم فيزيقى هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة مبّسطة) . وهكذا فإن هذه الذاكرة هى التى يمكنها أن تعيد الحياة للأشياء الماضية ، التى قد نظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يكفى وحده لاستمرار عمل فنى . إنه أشبه بالنور المفاجئ أو **الإشراق** **illumination** الذى تحدث عنه الصوفية ، والذى ينبثق فجأة فى النفس ، ويكون تلاشيه أحيانا بنفس سرعة وروده . لذلك كان لابد من اختباره **بالتحليل العقلى** ، كما يُصقل الذهب بالنار . وهذا لأن بروست يريد أن يكون كل شئ واضحا ، ظاهرا ، دون غموض .

فى هذا التحليل العقلى ، يتمّ تأمّل الرؤية التى نتجت عن التجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يبعد كثيراً عن تحديدها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتى **مرحلة التعبير** عن تلك المعطيات ، فى بناء ملائم ، ولغة متساوية .

وهكذا فإن **الرؤية الفنية** تتميز لدى **بروست** فى مراحل ثلاث : الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقلى ، ثم التعبير . وهذا معناه أنه لا توجد أدنى صلة بين هذه العملية الفنية المعقدة واسترسال الإنسان العادى فى أحلام يقظته الخاصة ، التى يسترجع فيها ماضيه ، ويحلم بمستقبله . وما أشبه تجربة **بروست** فى هذا الصدد بتجربة الصوفى ، وما تشتمل عليه من عناصر روحية ، وتأملية ، وتعبيرية .

ويصرح **بروست** بأن « الكتاب » بالنسبة إليه يمثل «كلا حيا» tout vivant . وهو لا يقصد بذلك كتابا بعينه لمؤلف ما ، وإنما يعنى كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يجد بين الكتب المختلفة لمؤلف ما اختلافا كبيرا .[٣]

ولكى يكون الكتاب حيا ، لابد أن يتسم بطابع عضوى ، أى تتناسق كل جزئية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعنى أن تسرى فى خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدارائية (والتشبيه هنا لبروست) فيتوقف أمام جمال النوافذ الزجاجية ، وتناسق الأعمدة ، ومكان المذبح ، وفساحة القاعة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كُلا متكاملاً ، وأنه قد أضيف إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة .

وهنا تبرز لدى **بروست** فكرة مهمة للغاية ، وهى فكرة أن **يشيد المهندس بناء ، ثم يأخذ ـ فيما بعد ـ فى محو آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أخيرا كأنه عمل عفوى . وإذن فنحن هنا أمام نوع من إخفاء الخطة ، وليس غيابها . يقول بروست لأندريه جيد A. Gide** : «لقد كرّست كل جهودى «لبناء» كتابى ، ثم بعد ذلك مباشرة ، قمت بإزالة كل الآثار المزعجة ، المتبقية من عملية البناء» .[٤]

ويرد بروست على **بول سوداى P. Souday** ، الذى قال عن روايته إنها «عدمية» ، قائلا : «إن آخر فصل من آخر جزء كُتب مباشرة عقب أول فصل من أول جزء ؛ وكل مابين الفصليْن كُتب بعد ذلك» .[٥] وإذن فنحن هنا أمام نفس الموقف الذى يحدث فى عملية الكشف العلمى ، أو الاختراع : حدس مفاجئ ، يسطع نوره فى داخل الإنسان فيكشف له الأشياء دفعة واحدة ، ثم تأتى بعد ذلك التفصيلات من تلقاء نفسها ليأخذ كل منها مكانه فى البناء المفترض .[٦]

وعندما يحاول **بروست** أن يفسر **لريفيير Riviere** معمار عمله ، يقول : «وبما أنه بناء ، فإنه يحتوى بالضرورة على كُتَل ، وأعمدة . وفى المسافة التى تقع بين كل عمودينْ ، يمكننى أن أقوم بنقش زخارف غاية فى الدقة» .[٧]

وفى محاولة لتصوير مجمل البناء الروائى لدى **بروست** ، يقترح **جورج قطاوى G. Cattaui** أن يعد الجزء الأول كله من السباعية «من جانب سوان» بمثابة **الافتتاحية** فى العمل الموسيقى ، أما ما يُغطّى **المكان** ، فهما الجزءان الثانى والثالث «فى ظل فتيات فى عمر الزهور» و «جانب جيرمانت» .. وأما بالنسبة إلى **الزمان** ، سيد الرواية كلها ، فإنه يشيع فى باقى الأجزاء ، بوصفه نوعا من التصور المسبق للعهد القديم (التوراة) ، حيث تأخذ العلاقة بين مارسيل وألبيرتين طابع الشد والجذب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يفتر ، ثم يعود مرة أخرى بين شارل سوان ، وأوديت .[٨]

والواقع أن **بروست** فى نهاية الجزء السابع «عودة الزمن المفقود» يؤكد أنه قد اتبع نوعا من الخطة الخفية ، التى تفرض ـ بالكشف عنها فى النهاية ـ قدرا من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة حتى التوهج الأخير .

هناك إذن خيط أصلى يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء المتناثرة جميعا بعضها إلى بعض . وإذا جاز لنا أن نحدد هذا الخيط لقلنا إنه «الأنا» البروستى ، الذى يدرك بوعى حاد خطوات الزمن وهى تدوس فى طريقها كل شئ ، سواء فى داخله هو ، أو فيمن حوله من البشر ، ففى أثناء حفل استقبال لدى الكونتيسة دى جيرمانت ، وبينما الراوى جالس وسط مجموعة الأصدقاء القدامى ، يسمع لأحاديثهم ، ويتابع حركاتهم ، إذا به يكتشف أنهم جميعا قد شاخوا ، وأن زهور أعمارهم قد ذبلت ، وأنهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ ـ إنه يتمثل فى ممارسة العمل الفنى المرتبط بالخلود ، أو ـ بعبارة أخرى ـ فى الرؤية الداخلية للإنسان ، ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة . وكانت رحلة طويلة ، كلفته الكثير ، لكنه قبلها باقتناع ، مكوّناً من مشاهداته مادةً لكتاب .

ويمكن القول بأن رواية «**بحثا عن الزمن المفقود**» تعدّ من الأعمال التى يكمن مضمونها فى شكلها . والعنوان نفسه يدل على ذلك . إنها عبارة عن خروج الإنسان فى رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتناثرة قطعا ، والتى تتأبى على قبضة الزمن ، وتسمو عن سلطانه ، كذلك فإنها بمثابة حج متيافيزيقى ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويطوف بلحظات سعادته الضائعة .

ومما يؤكد وحدة الرواية أن المؤلف قد وجد من خلالها موضوعه الأساسى : لحظات الوعى المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إيجادها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يفقد قط هذا الاتجاه ، وظل محافظا عليه ، وسعى بكل الوسائل الفنية لتعميقه : اللهجة واللغة ، والحركة ، والموضوعات ، والزخارف ، والتدرج ، وتعدد وجهات النظر .

يقول **جورج بيروييه G. Piroué** إن عالم **بروست** يتسع فى دوائر ، من كل الجهات ، وفى نفس الوقت . وهو يتعمق ، ويبلغ جهات الأفق الأربع حول راوٍ لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل المنهمر من الذكريات أو إيقافه . لكن هذا العالم أيضا هو بمثابة سحبه ، حيث نبدأ فى مشاهدة العالم من خلال نوافذه الضيقة ، وعندما نفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسن السجن ويتسع لكنه يظل سجنا .

ومع ذلك ، ففى الحجرة الأخيرة ، تنفتح نافذة ضخمة ، ليس على بانوراما بعيدة ، بل على العالم الداخلى الذى يحمله كلٌ منا فى أعماقه» .[٩]

ليست بداية الرواية بذات أهمية لدى **بروست** . وهو فى هذا تلميذ وفىّ **لمالارميه Mallarmée** ، الذى يرى أن الصدفة ـ التى تلعب دوراً أساسيا فى العمل الأدبى ـ هى التى تملى دائما فكرتها الخاصة بها ، مؤكدة أو رافضة ، لأنها تحتوى على اللامعقول **L'absurde** . وقد بدأ **بروست** غير عالم بما سيؤدى إليه «**بحثه**» ، لكنه ظل ـ على الرغم من الظلمة ، والمتاهة ، والمنحنيات ـ ممسكا بالخيط فى يده ، ذلك الخيط الذى تمثل له ذات يوم فى صورة حدس intuition وقاده إلى أن يلتقط ـ كالمغناطيس ـ ذكرياته المتناثرة وأحاسيسه ، ويحاول أن يجمعها فى مجال محدود المعالم .

وهكذا يحل الفرض محل التاريخ . وبدلاً من أن «**يقص**» الروائى ، فإنه «**يُطلع**» الآخرين على ماالديه . كذلك فإن بروست يلغى فى روايته التتابع الزمنى بالمفهوم التقليدى للرواية ، وينحصر عمله حينئذ فى «التعبير عن المعنى الغامض أو الخفى لجوانب الوجود» ، وكل ماعليه هو أن يستثير فقط الأعماق النائمة ، ويجسّ نبض الهوة ، ويتراقص حول الفوهة ، ويتحسس ما هو عويص فى داخلنا ... بهذا يتخلص الكاتب ـ كما يرى ما لارميه ـ من عجزه ، ليمتد فى صيرورة عمله الفنى .[10]

وقد ثبت تاريخيا أن **بروست** كان شديد الإعجاب **بدانتى** ، **صاحب «الكوميديا الإلهية»** .[11] وإذاكان الشاعر الإيطالى العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء ، يحتوى كل منها على ٣٣ نشيدا ، وفى كل نشيد عدد يكاد يكون موحدا ـ بالإضافة إلى نشيد ختامى ، لكى يصل إلى مائة نشيد) فإن الروائى الفرنسى المعجب به ، يخفى مثل هذه الخطة فى التقسيم (سبعة أجزاء ، تحتوى على ١٥ جزءاً) بتعدد عناصر الديكور . لقدكان بروست يدرك جيدا أن عملا مثل عمله يحتاج إلى معمار رمزى ، وتخطيط محكم ، لا تظهر ـ للوهلة الأولى ـ عناصر الصنعة فيه .

ومع ذلك ، فمن الممكن جدا ، وبدون أدنى تعسّف ، أن تقوم مقارنة بين عملى **دانتى وبروست** : **ألم يكن بروست ـ هو أيضا ـ** شاعراً ، وبطلاً قام ببحثه الكبير عبر دوائر المعاناة ، وجهامة المدن الملعونة ، ثم عبر مطْهَر الغيرة ، وجد نفسه ينقاد إلى جنة الزمن العائد ؟!

وأيضا فإننا نجد لدى كل من **بروست و دانتى** ، **أن التركيز ينصب على الوحدة الغنائية أكثر مما ينصب على الدعائم التكنيكية للعمل الروائى** .

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع فى كتاب واحد ، حياته كلها ، وأحلامه كلها ، بعد أن عرف كيف يحوّل أفكاره إلى حلم دائم ، وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الجميلة رموزاً لاتنمحى .

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يمنح عمله دلالات متعددة على مستويات مختلفة . وفيما يتعلق ببروست ، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته اسماً باطنيا ـ بالمعنى الفلسفى للكلمة ـ لايتم تفسيره إلا فى نهاية العمل نفسه .[12]

لقد أنشأ بروست فنه فى شكل نظام مغلق ، ولم يتمنّ شيئاً أكثر من أن يمتزج بروايته ، حيث يجد فيها ذاته ، ويتوه فيها معا . وقدكان مؤلف الرواية وبطلها وشاهدها ، ذلك الذى يقول «**أنا**» ، هو بروست نفسه . وهو عندما يحدث حبيبته ألبرتين فإنما يخدع نفسه متناسيا وحدته ، ومحاولا فى الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين !

ومن الحق أن يقال إن **بروست** كان يترك «الميكروفون» لشخصيات إنسانية أخرى ، ذات تعبير مختلف ، ومتناقض ، لكننا فى هذه الحالة أيضا نكون مع صوته الداخلى . والواقع أن شخصيات **بروست** تقف فى منتصف الطريق بين شخصيات **ولم جيمس** ، وشخصيات فرانز كافكا[13] ، **فمونولوجاتها** المتعاقبة تقترب من الصيغة السلبية لدى الأول تارة ، ومن النقض اليائس لدى الآخر تارة ثانية .

لقد لاحق حب الموسيقى والمعمار بروست ، حتى فى لحظات نومه الخاطف . وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيرا ماكان يسمع فى أحلامه غناءً ، أو يرى كاتدرائية . ولا شك فى أن قارئ روايته «بحثا عن الزمن المفقود» تدهشه كثرة التفصيلات التى ترتبط بتلك الأماكن المعمارية التى زارها وهو صغير ، والتى استمر لها فى نفسه أبلغ الأثر .

ويعترف **بروست** بأن المدن التى وصفها فى روايته (كومبارى ، بالبيك ، دونسيير ، باريس ، فينيسيا) ليست إلا «أزمنة تحولت إلى أماكن» ، وهو يوصينا بألا نبحث عنها فى الأطالس ، لأنها وليدة الإبداع الروحى ، الذى يمثل لدى **بروست** الشكل الوحيد للطاقة الإنسانية التى لا يشوب نتائجها أدنى قدر من العبث .

• هوامش

(١) هذه هى الترجمة التى نفضلها لعنوان الرواية . فالتعبير العربى «بحثا عن ..» يكاد يكون مساويا تماما لمقابله الفرنسى **A la recherche** ، الذى يعنى الاستمرار ، وعدم التوقف . فى حين أن ترجمته الشائعة بالبحث عن .. يجمد المعنى ، ويجعله ساكنا . انظر حول هذه النقطة مقالنا بعنوان «مأساة الزمن عند مارسيل بروست» . مجلة البيان الكويتية صـ ١٤٦ ـ العدد ١٦٤ ـ نوفمبر ١٩٧٩ .

(٢) ترك بروست مجموعة مؤلفات ، ومراسلات ، ومترجمات إلى الفرنسية ، حسبنا أن نشير هنا إلى أهمها ، بعد ترجمة عناوينها :
الملذات والأيام (وقد ورد محرفا فى : الموسوعة العربية الميسرة ، مادة «بروست» على النحو التالى : «الأفراح والنوم !» ـ معارضات ومختارات ـ جان سانتويل ـ ضد سانت بيف .

(٣) **G. Cattaui, Marcel Proust, P. 81 - Paris 1958**
وقد اعتمدنا بصورة أساسية فى دراستنا هذه على هذا الكتاب .

(٤) **Correspondance Générale III, 300. Paris 1930-36.**

(٥) **Marcel Proust, Paris 1927, P. 43**

(٦) انظر : د. محمود قاسم ، الخيال عند محيى الدين بن عربى

(٧) **Correspondance Générale III, 300.**

(٨) **Cattaui, Marcel Proust, P. 83**

(٩) **Les Chemins de M. Proust, P. 98 Neuchàtel, 1956.**

(١٠) **Cattaui, P. 95.**

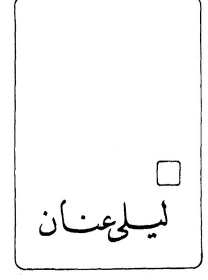
(١١) فى سنة ١٨٤١ ، عاد دى بيلوى من إيطاليا ، وتحدث كثيراً مع بلزاك حول الكوميديا الإلهية لدانتى . ومن هذه الأحاديث ، استلهم بلزاك عنوان كتابه ، «والوحدة السارية فيه والكوميديا الإنسانية» . ومعروف أن بروست كان قارئاً شغوفاً لبلزاك .
انظر : **Louis de Robert, Comment débuta M. Proust, Paris 1925, P. 37.**

(١٢) **Cattaui, P. 96.**

(١٣) انظر الدراسة القيمة التى كتبها ألبيركامى حوال أعمال كافكا ، وأهمها رواية القصر ، والتى قمنا بترجمتها بعنوان «الأمل واللامعقول فى أعمال كافكا» ـ البيان الكويتية ص ٩٠ ـ ٩٩ ، العدد ١٦٢ ، سبتمبر ١٩٧٩ .







مؤلفات المنفلوطى منشورة فى أجزاء ثمانية : مقالات نجدها مع بعض القصص القصيرة فى أجزاء « النظرات الثلاثة » ، ومجموعة قصص قصيرة فى « العبرات » وأربع قصص طويلة هى « ماجدولين » و« الشاعر » و« فى سبيل التاج » و« الفضيلة » .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى « موضوعة » ، كما يسميها المؤلف نفسه .

القصص التى ألفها المنفلوطى ، بعضها خيالى ، يدّعى كاتبها أنها حلم جاءه فى المنام ، والآخر يقصه علينا المؤلف كأنه حقيقة واقعة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها . إذن فالمؤلف موجود فى هذه الكتابات ، لا بصفته كاتبا فحسب ، يمسك بالقلم ويحدث قارئه بكلماته المكتوبة ، ولكن بصفته كذلك واحداً من الشخوص الروائية ، له دوره فى تحريك الأحداث .

يتحدث إلينا المؤلف فى هذه القصص التى لعب فيها دور شاهد العيان والراوى القاص ، وكأنه يواجهنا مباشرة ، نحن القراء ، بكلمته التى تعظ وتتوعد ، ولا تبغى من سردها لهذه الأحداث المعنية إرشاد جمهوره الضال إلى الطريق الصواب .

وقد كتب **المنفلوطى** مقالاته بنفس القلم الواعظ الذى حكى به قصص شباب مصرى عاصر المؤلف فجيعته ، فقصها علينا لتكون درسا نسترشد بحكمته . ولكنه عندما ترجمَ قصص الغرام الغربى وقدّمها ، استلهم القصة الواقعية الغربية حيادها الظاهرى ، واختفى عن أنظار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف فى هذه القصص ، التى بدت وكأنها سرد لواقع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والعجيب أن **المنفلوطى** ، الذى أصرّ على إثبات ذاته فى كل قصصه « الموضوعة » ، قد أغفل ــ فى ترجماته للقصص القصيرة ــ شخصية الراوى حتى وإن كان لها حضور فى النص الأصلى . هذا ما يقابلنا فى قصتى **« الشهداء »** و**« مذكرات مرغريت »** مثلا ، كأنه يتخلص من الراوى الذى تفرضه عليه صيغة « المقامات » العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربى تدور أحداثه فى أوربا ، وكأنه ينفى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعى نستطيع تصنيف قصص **المنفلوطى** فى مجموعتين : **القصص التى تدور أحداثها أمام عين مؤلفنا ، فى عالمنا المصرى المعاصر له ، والقصص** المترجمة ، **التى تدور أحداثها فى بلاد غريبة ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة .**

هناك إذن قصص « موضوعة » ، كما يسميها **المنفلوطى** نفسه فى مجموعة العبرات ، تقف فيها شخصية المؤلف حائلا بيننا وبين شخصياتها ، وكثيرا ما يطغى صوت هذه الشخصية المتحدثة على سائر الأصوات ، وقصص « مترجمة » لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف ــ مع ذلك ــ أنه حاضر ، لأنه هو وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معانى الكلمة ، فالترجمة تعنى أن هناك مترجما . وقد تكون شخصية الراوى فى هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن يظل المترجم حاضرا بلغته العربية التى تتيح للقارئ معرفة ذلك

العالم الغريب عليه ، علاوة على حضوره على نحو آخر ، يتمثل فى اختياره للقصة التى شاء أن ينقلها إلينا ـ دون غيرها ـ من القصص الأجنبية .

ومجموعة العبرات تصدمنا بهذا الانتقال من عالم إلى آخر ، حيث نقابل «أنا» **مصطفى لطفى المنفلوطى** «المؤلف» حينا ، شاهدا على صدق ما يقصه علينا وواقعيته ، ونقابل حينا صمت **المنفلوطى** «مترجما» حين يقدم إلينا قصصا غربية ، لا نجد فيها إلا الحب والهيام .

ويبدو المؤلف وهو يتحدث إلينا فى القصص «الموضوعة» ، كأنه يتحدث إلى أناس يعرفونه شخصيا . وبروز ذاته فى هذه القصص «الموضوعة» ، يذكرنا بذات **طه حسين** فى مجموعة «**المعذبون فى الأرض**» ، حيث يفترض **طه حسين** فى القارئ أنه يعرفه ، ويعرف عاهته ، ويعرف أيضا أن «صديقا» يكتب له ما يمليه عليه من كلمات فيعلق عليها فى صراحة تامة . ومع أن شخصية «الراوى» موروثة من راوي «المقامات» ، فإنها فى قصص **المنفلوطى** ـ وعند **طه حسين** ـ تجعلع للحديث بعداً جديداً غير صدقه وواقعيته ، يتمثل فى لهجة الصديق الذى يتحدث إلى القارئ شخصيا ، فلا يجوز أن يضيع كلامه سدى . وهكذا تكون الموعظة أو يكون الدرس الذى يلقنه كل من **المنفلوطى وطه حسين** للقارئ الذى يجد نفسه قد انتقل من صفة المستمع إلى صفة القاصر الذى يأخذ بيده من كانت له خبرة أكبر .

وقد يتساءل القارئ : كيف يكون هذا «الشيخ» الكاتب واعظا حينا فى مقالاته وقصصه «الموضوعة» ، وحينا آخر قاصا لا تحلو له إلا قصص الحب التى كانت تحرمها كل قيم المجتمع المعاصر له ، وهى نفس القيم التى كان يدافع عنها **المنفلوطى** ؟ كيف يفهم القارئ هذا التناقض من مؤلف واعظ يعلن تحريمه لسفور المرأة فى قصتى «**الحجاب**» و«**الهاوية**» ، ثم ينهى كتابه بقصة «**مرغريت**» الغانية ، التى تكاد ترتفع ـ مع ذلك ـ إلى مرتبة القديسات ؟

لنشرع الآن فى دراسة هذه القصص «الموضوعة» ، التى تبدو لأول وهلة مناقضة فى كل شيء لسائر القصص «المترجمة» ، التى قدمها **المنفلوطى** إلى قارئه المشتت بين عالم الحاضر المصرى المتزمت الوقور ، وعالم الخيال الغربى الملتهب بمشاعر العشق والهيام . ولكن أبعاد القصة الموضوعة عند **المنفلوطى** لن تتضح لنا إلا إذا ألقينا أولا نظرة سريعة على قصصه المترجمة .

وقد سبق لنا أن درسنا هذه القصص المتنوعة ، فقد اختار **المنفلوطى** أن يقدم إلى قرائه قصصا وقد سبق لنا أن درسنا[1] هذه القصص دراسة مفصلة ، بهدف الكشف عما إذا كان هناك أى نوع من الترابط بين هذه القصص المتنوعة ؛ فقد اختار **المنفلوطى** أن يقدم إلى قرائه قصصا مختلفة تبدو وكأن لا علاقة لبعضها ببعض ، وإلا فأى قاسم مشترك يجمع مثلا بين قصة «**بول وفرجينى**» ومسرحية «**فى سبيل التاج**» ؟ وما الذى جعل كاتبا يترجم بمحض إرادته قصة «**آتالا**» «**لشاتوبريان**» ، و«**سيرانو دى برجراك**» «**لأدمون روستان**» إلا أن يكون قد جذبه فى كلتا القصتين عامل يقتضينا الأمر أن نتعرفه ؟

إن الباحث ليعجب لالتقاء مثل هذه الأسماء المتنافرة فى ميدان واحد ، هو عالم قصص **المنفلوطى** . ولن يصل الباحث إلى رأى يشرح هذه الحقيقة إلا إذا درس عن كثب هذه المؤلفات فى نصوصها الأصلية ، وعرف كيف تصرف **المنفلوطى** إزاءها ، وكيف عالج ترجمته لها . ثم عليه أن يقوم بدراسة مقارنة ليرى إن كان هناك قاسم مشترك بينها ، هو السبب وراء اختيار **المنفلوطى** لها على وجه التحديد دون غيرها . وقد رأينا كيف أن اختياره كان موزعا بين الآداب الفرنسية والإنجليزية بل الأمريكية كذلك .

وقد كانت النتيجة الأولى للبحث ـ الذى سبق وأشرنا إليه ـ هى أن القصص «المترجمة» فى مجموعة العبرات ، قد ترجمت بتصرف شديد ، حتى إن **المنفلوطى** اختار مثلا أن يدمج قصتين فى إطار واحد فكانت قصة «**الشهداء**» . ولخص قصة طويلة هى **غادة الكاميليا** التى أصبحت فى فصلين لا أكثر من كتابه ، هما «**الضحية**» و«**مذكرات مرغريت**» . وقد كان بوسعه أن يسقط كلمة «مترجمة» بعد أن غير حتى فى أسماء الشخصيات فى نصها الأصلى ، ولكنه كان أمينا حين اعترف بدينه فى كتابته كلمة «مترجمة» مع عنوان القصة . وبعد ذلك ، قدم **المنفلوطى** ترجمة أمينة إلى حد كبير للروايات الأربع الأخرى ، التى عرفت بأسماء مؤلفيها ، فلم يغير فيها إلا ما ظنه واجباً عليه توضيحه للقارئ العربى .

على أن هذه المخالفات عن النص الأصلى لا تهمنا فى بحثنا الحالى ، ولها مجال آخر . غير أننا لا نستطيع قراءة القصص «الموضوعة» قبل معرفة نتائج دراستنا للقصص المترجمة ، وبعض ما طرأ عليها من تغيير يهم الدارس . ومن ذلك ما رأى المنفلوطى أن «يضيفه» زيادة من نسج خياله فى قصة ترجمها دون أى تحريف آخر يذكر : نعنى دور القس فى رواية «**الفضيلة**» .

ويلفت هذا الأمر نظر الباحث ، إذ جاءت هذه الإضافة نفسها لكى تغير من قصتى **شاتوبريان** الشهيرتين ، «**آتالا**» و«**آخر آل بنى سراج**» ، اللتين لخصها **المنفلوطى** ، وأعاد كتابة أحداثهما ، بل طورهما كلية لتكونا قصتى «**الشهداء**» و«**الذكرى**» .

ونحن لا ندرس هنا فن التأليف عند **المنفلوطى** ، وكيف حور الروايتين لكى يمنح الأدب العربى قصتين جديدتين ، ولكننا نتوقف لحظة عند مشهدين أضافهما إلى النص الأصلى ، لعلهما يساعداننا على إدراك الهدف الذى كان يبغيه مؤلفنا من كتاباته .

فالقصة الأولى ، وهى قصة «**آتالا**» ، تحكى عن هندى هرب من الأسر مع فتاة أحبته ، ولكنها رفضت الزواج منه ، لأن أمها كانت قد وهبتها ، قبل وفاتها ، إلى مريم العذراء . ويقابل الشابان الهاربان كاهناً طيباً يحاول مساعدتهما ، ولكن الفتاة تتجرع السم قبل أن يعلم القس من أمرها شيئا . وينهار الشاب ، فى حين يندب القس الحظ السيئ الذى منعه من إنقاذ الفتاة وتزويجها ممن تحب ، فالدين المسيحى لا يجبر فتاة على العذرية بحال من الأحوال ، لمجرد أن أما جاهلة أرادت هذا أمام الله .

ماذا صنع **المنفلوطى** ؟ ما كان منه إلا أن غير الموقف كلية ،

فتحولت خطبة القس وتبرئته للدين إلى اتهام طويل ، يصرخ به العاشق ، ويندد فيه بدين يحرّم متعة الحياة والتقاء الأحباء ، فى محاضرة طويلة تشغل صفحتين ونصف صفحة ، فى حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثمانى عشرة صفحة ! . والكاهن فى قصة **المنفلوطى** ، لا يرد على الشاب ولا يبرئ الدين من كل ما اتهمه به هذا الشاب فى ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق «اغفر لى ذنبى ... » لا يقول له إنه أخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن الدين برئ من هذا التعنت الغبى القاتل على نحو ما نقرأ فى القصة الأصلية . وهكذا يصل قارئ قصة **المنفلوطى** إلى النتيجة العكسية تماما لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية **لشاتوبريان** . وقد حمّل **المنفلوطى** المذهب الكاثوليكى للدين المسيحى ما هو برئ منه .

والقصة الثانية قصة «**آخر آل بنى سراج**» ، **لشاتوبريان** الفرنسى أيضا . وهى تحكى عن عودة أمير عربى إلى أسبانيا بعد أن خرج العرب منها . ويلتقى هذا الفتى بفتاة من بنات الحكام المسيحيين الجدد للبلاد ، ولا تعرف هذه النبيلة حقيقة أمر الفارس إلا بعد أن تقع فى غرامه ، فيحاول كل منهما جاهداً اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منهما لا يرضى لنفسه خيانة وطنه . ثم يترك كل منهما الآخر يائسا حتى لا يكون سببا فى خيانة حبيبه لدينه وعشيرته . وتتحول هذه المأساة فى قلم **المنفلوطى** إلى قصة «**الذكرى**» ، حيث يشى أحد النبلاء بالفارس العربى ، ويتهمه زوراً بتحريض النبيلة الأسبانية على ترك دينها ، فيقبض على الفارس المسلم ، ويساق أمام محاكم التفتيش حيث يطالب بالتخلى عن دينه : «فطار الغضب فى دماغ (الأمير) ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القاعة وقال ... ما أراده له **المنفلوطى** ضد القساوسة ! وقد أراد له **المنفلوطى** أن يموت أيضا بسيف جلاديه . وتظهر الكنيسة ظالمة فى حكمها هذا ، كما رأيناها ظالمة فى المطالبة بعذرية البطلة فى قصة «**الشهداء**» . وكانت خطبة الأمير المسلم عنيفة عنف خطبة العاشق فى قصة «**الشهداء**» .

وقد طرأ هذا التغيير نفسه على دور الكنيسة ورجالها فى قصة «**بول وفرجينى**» ، ففيها نرى قسا طيبا يلعب دورا لا يكاد يذكر فى حياة أبطالها عند «**برنارد آن دى سان بيير**» ، المؤلف الأصلى للقصة . لكن هذا القس يتحول فى ترجمة **المنفلوطى** إلى رجل قاسى القلب ، لا يهمه إلا إرضاء العجوز الثرية التى تبعد فرجينى عن أهلها وحبيبها . وأيضا فإنه يقوم بالدور الرئيسى فى التأثير على أم فرجينى ، التى تنساق وراء بريق المال ، فترسل ابنتها إلى فرنسا ، محطمة بهذا السفر قلب شابين عرفا نعيم الحب الطاهر وزهدا فى الحياة الدنيا الزائفة . وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهى فى طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على الزواج منه .

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المنفلوطى المترجم كان يغير من النص الأصلى فى ترجمته كلما عرض لقس ، فكان يحمله أكثر مما يحتمل فى الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلقا . ورواية «آخر آل بنى سراج» لا تحتوى أصلا على أى إشارة إلى محاكم التفتيش أو القساوسة .

ولكن هذا الهجوم وهذا الادعاء على رجال الدين المسيحى ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدراستنا لهذه القصص - التى أشرنا إليها من قبل - قد جعلتنا نتوصل أيضا إلى الكشف عن نمط واحد لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ، ورسم واحد لهيكل يحتم على كل قصة أن تتبع نفس طريقة السرد للأحداث .

ويمكننا بلورة هذه الأحداث فى النقاط التالية :

- طفلان يتحابان فى عالم الطفولة البريئة ، وكأنهما أخوان .
- يقع المحظور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة يكون الزواج هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الجنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف فى الدين المسيحى . وليس هذا مجرد تعبير مجازى ولكنه - على وجه التحديد - ما يقوله بطل قصة «**اليتيم**» التى تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع فى سائر القصص المترجمة .
- يعرف هذا الشاب وحبيبته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع المحال الذى يرمى بهما إلى اليأس التام .
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لهما حلمهما ، إذ يجتمعان فى القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع فى الحياة .

وتختلف الشخصيات والتفاصيل ، وتختلف البلدان بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس النمط . حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جديدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الديباجة .

وعلى سبيل المثال تطلب الغانية «**مرجريت**» من عاشقها الجديد «**أرمان**» أن يحبها عن بعد ، فيكون لها مثل الأخ . ولسنا نرى لهذه الرغبة الجديدة على بطلة قصة «**ألكسندر دوماس الابن**» ، إلا مبررا واحدا ، هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذى يسبق زوبعة الرغبة الجارفة التى تحول جنة البراءة الطفولية إلى جحيم الناضجين الراغبين فى الزواج . ولا تكون أمنية «مرغريت» العجيبة هذه أكثر من سطرين ، ولكنهما يفيان بالغرض عند **المنفلوطى** حتى لا يشذ أبطال قصته المترجمة «**الضحية**» عن أبطال قصصه الآخرين .

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث فى صيغة مختلفة ، قد تكون أكثر وضوحا ، على الصورة التالية :

١ - الحب العفيف فى جنة البراءة والطفولة .

٢ - شيطان الرغبة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة .

٣ - الشقاء للعاشقين ، لأن لعنة الله حلت بهما عقابا على رغبتهما فى الزواج .

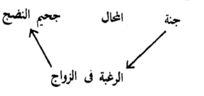
٤ - يأتى الموت حلا لجميع المشكلات ، فالعذاب ينتهى ، ويتم اللقاء المنشود فى القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بحرمانهما من اللقاء الجسدى ، وتحقق ما كان يميز الجنة من لقاء روحى لا يعرف لقاء الأجساد ودنسها .

(ولن نكرر هنا ما سبق أن أشرنا إليه فى دراستنا السابق ذكرها ، من أن لعنة السماء التى تلاحق آدم ، ورفض الرغبة الجسدية حتى إن كانت فى إطار الزواج إنما يمثلان فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد . فلا علاقة لها بتراثنا ، لا العربى منه ولا الإسلامى) .

هذه النقاط تلخص مرة أخرى فى معادلة بسيطة جدا ، من خلال الكلمات نفسها التى استعملناها لشرح النمط الذى تسير عليه كل قصص المنفلوطى المترجمة :

البراءة فى الجنة ـــ الرغبة عند البلوغ ـــ العذاب نتيجة لهذا الاثم ـــ الحل فى الموت .

ونستطيع فصل عنصرين أساسيين لهذا التسلسل :



وقارئ هذه القصص يدرك أنه لا مفر للبطلين فيها من العذاب ، فهما ينهجان طبعا فيكون قانون الطبيعة الأزلى ، الذى يحول الطفل والطفلة إلى فتى وشابة لها أحاسيس جسدية ناضجة ، فيكون الزواج هو المخرج الطبيعى المنطقى الوحيد لحبهما الشديد . ويصرخ بطل قصة «**الشهداء**» مؤكدا أن هذا هو قانون الطبيعة بعينه الذى سنه الله عز وجل لمخلوقاته كلها ، فلماذا يحرم عليه وعلى حبيبته .

وقد يسأل القارئ المنفلوطى نفسه لماذا حرّم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه النهاية الطبيعية لحبهما ؟

أيريد من قارئه أن يثور مثلما جعل بطل قصة «**الشهداء**» يثور ، مع أن النص الفرنسى لا يتضمن هذه الثورة أصلا ؟ أم تراها ثورة **المنفلوطى** نفسه على وضع يراه ظالما ، ولا يفهم له مبررا ، فيكتفى بتصويره مرارا كلما رأى القصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة مفتعلة إذا ما قارنا هذه القصص التى تعرض لعشاق معذبين بالقصص «الموضوعة» التى لا تبحث المشكلة الغرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى ليعجب القارئ لهذا الكاتب الذى لا يرى الغرب إلا عاشقا لا يستطيع الزواج من حبيبته ، ولا يرى الشرق إلا زوجا مضطهدا لزوجته .

فإذا نظرنا فى العبرات وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة ، معظمها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موضوعة» ، آخرها قصة «**العقاب**» . وهى ، كما يخبرنا مؤلفها ، «على نسق قصة أمريكية اسمها : «**صراخ القبور**» . والمفروض أنها تحكى حلما **للمنفلوطى** ، يصور ظلم الإنسان للإنسان ، وتقع أحداثها فى عالم لا وجود له ، مادامت قد وقعت فى رؤية نائم . ولكن جوها العام وأحداثها تذكرنا بالعالم الغربى زمن القرون الوسطى ، عندما كانت سلطة رجال الدين فى أشد جبروتها . ولذا فقد أدخلناها فى نطاق القصص المترجمة التى تدور أحداثها خارج مصر ، خصوصا أنها تشتمل على البنية نفسها التى ميزت القصص المترجمة كلها ، ويقع بها نفس الهجوم السافر على رجال الكنيسة المسيحية .

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «**اليتيم**» ، التى نجد فيها ملخصا مثاليا للبنية التى حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمينة فى نقلها إلى اللغة العربية ، أو ملخصة مثل «**مذكرات مرغريت**» ، أو مختلفة عن أصلها مثل «**الشهداء**» .

ولن نتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها فى الواقع تنتمى إلى القصص المترجمة ، فنصفها الأول مستوحى من رواية «**مرتفعات وذرنج**» ، ونهايتها تنقل بتصرف نهاية مسرحية «**روميو وجولييت**» .

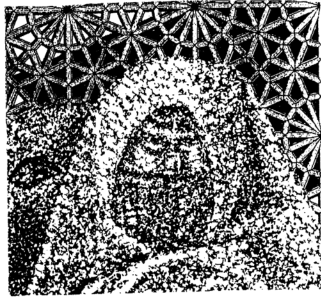
بقيت هناك قصتا «**الحجاب**» و«**الهاوية**» ، اللتان تقع أحداثهما فى مصر ، ولا نعرف لهما أصلا غربيا على الإطلاق . وقد استبعدنا أيضا ما كتب فى النظرات ، كما سبق أن استبعدنا ما ترجم ونشر فيها ؛ لأن مقالات هذه المجلدات الثلاثة أكثر من القصص التى تفقد فى هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب والبنية التى نبغيها من مؤلف ، ندرس فكرة بذاتها فى مؤلفاته . ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود للنص الذى نقوم بدراسته . وقد غلبت روح الواعظ والصحفى فى هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موضوعا» فيها ، ففضلنا لذلك استبعادها ، ولو إلى حين . وهى ، على كل حال ، لا تناقض فى تفصيلها ما توصلنا إليه من نتائج دراستنا لقصص العبرات .

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جلية فيما نشر من قصص قصيرة فى هذه المجموعة وفى الروايات الأربع المستقلة ، التى عرفت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموضوعة» ؟

كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحب الذى يرفض له المجتمع تارة ، والأديان تارة ، والقدر تارة أخرى ، الوصول إلى نهايته السعيدة فى الزواج ، كأنه المحرم الذى لا ينبغى أن يناله مخلوق على وجه الأرض ، لأن السماء نفسها تأباه ، فما المحور الذى تدور حوله القصص «الموضوعة» التى تقع أحداثها فى عصر مؤلفنا وتحت بصره ، إن صدق قوله ؟

تتخلص قصة «**الحجاب**» فى جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوربا وما نذكر من أمره شيئا ، فلبث فيها بضع سنين ثم عاد ، وما بقى مما كنا نعرفه منه شئ» ويندب **المنفلوطى** فى صفحة كبيرة المقطع . التغير الذى طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب بقلب نقى طاهر (...) وعاد بقلب ملفف مدخول» ، وكانت حياته فى أوربا سبب هذا التطور الجذرى فى شخصيته .

وتتلخص أحداث القصة فى أن ذلك الفلان صديق **المنفلوطى** جاءه يوما يشكو إليه زوجه التى ترفض خلع الحجاب ، لتكون نموذج التحرر الذى يريده للمرأة المصرية ، مؤكدا : «ليس لى فى الحياة إلا أمل واحد هو أن أغمض عينى ثم أفتحهما فلا أرى برقعا على وجه امرأة فى هذا البلد» . ولكن زوجه ترفض أن تحقق له مطلبه ليكون «أول هادم لهذا البناء القديم الذى وقف سدا دون سعادة الأمة وارتقائها دهرا طويلا» . فالحجاب فى نظر «فلان» هذا هو الموت والجحود (...)



ومقبرة الآخرة ».

ويستطرد **المنفلوطي** في الحديث المباشر ، لنعرف ما رد به على هذه «المصائب» كما يسميها «فورد على من حديثه ما ملأ نفسى هما وحزنا ، ونظرت إليه نظرة الراحم الرائى وقلت ...» وقال الكثير ، حتى إن عرضه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المخصصة للقصة بأكملها ! ونستخلص من هذا الدرس فى ضرورة إخفاء وجه المرأة المصرية ، هذه الفقرة : «.. إنك عشت فترة طويلة فى ديار قوم لا حجاب بين رجالها ونسائهم ، فهل تذكر أن نفسك حدثتك يوما من الأيام وأنت فيهم بالطمع فى شئ مما لا تملك يمينك من أعراض نسائهم فنلت ما تطمع فيه من حيث لا يشعر مالكه ؟» وينهى المنفلوطى موعظته مؤكدا : «ورأيتم المرأة الأوربية الجريئة المتفتية فى كثير من مواقفها مع الرجال تحتفظ بنفسها وكرامتها فأردتم من المرأة المصرية الضعيفة الساذجة أن تبرز للرجال بروزها وتحتفظ بنفسها احتفاظها !

«وكل نبات يزرع فى أرض غير أرضه ، أو فى ساعة غير ساعته : إما أن تأباه الأرض فتلفظه ، وإما أن ينشب فيها فيفسدها» .

عند ذاك ما زاد الفتى على أن ابتسم فى (وجه المنفلوطى) ابتسامة الهزء والسخرية ، وكانت القطيعة بينهما . «وما هى إلا أيام قلائل حتى سمعت الناس يتحدثون أن فلانا هتك الستر فى منزله بين نسائه ورجاله» . ومرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا ندرى كيف وجد الراوى نفسه أمام بيت صديقه ، «وقد مضى الشطر الأول من الليل» ، ومعه شرطى . ويتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجه ، وقد وجدها رجال الشرطة مع رجل» فى مكان من أمكنة الريبة (...) فى حال غير صالحة (...) فهى (إذن) امرأة عاهرة ، لا نجاة لها من عقاب الفاجرات» . وتكون المفاجأة الثانية : الرجل المتهم مع الزوجة هو «أحد أصدقاء الزوج» . وعند ذاك يصاب الزوج «بحمى دماغية شديدة» . لكن **المنفلوطى** الراوى لا يبرح المكان ، بل يمضى يعالج صديقه هذا كالابن البار ، ولم يتركه إلا فى القبر ، بعد أن دفنه بيده ، وعاد ليقص علينا هذه الأحداث ، مؤكدا فى نهاية القصة : «لا يهون وجدى عليه ، إلا أن الأمة كانت على باب خطر عظيم من أخطارها ، فتقدم هو أمامها إلى ذلك الخطر وحده ، فاقتحمه ، فمات شهيدا ، فنجت بهلاكه» . إن **المنفلوطى** الراوى يحمد الله على سلامة وطنه من الخطر العظيم من رفع الحجاب الذى كان يعنى ـ بلا جدال ـ تحول المرأة إلى عاهرة تتردد على «بيت ريبة» ، كأننا خلعنا عنها الحجاب لنلقى بها إلى الهاوية . وهذا ما قرره الزوج نفسه قبل وفاته حين قال : «نعم ، إنها قتلتنى ! ولكننى أنا الذى وضعت فى يدها الخنجر الذى أغمدته فى صدرى ، فلا يسألها أحد عن ذنبى»

«البيت بيتى ، والزوجة زوجتى ، والصديق صديقى ، وأنا الذى فتحت باب بيتى لصديقى إلى زوجتى ، فلم يذنب إلى أحد سواى» .

و«**الهاوية**» هو عنوان ثانية قصص **المنفلوطى** «الموضوعة» . فى مجموعة العبرات التى ندرسها . وهذه الهاوية يقع فيها هنا «فلان» آخر من أصدقاء الراوى : كان شابا ممتازا ، «لا تخيلت صورة من صور الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أضاءت لى فى وجهه» . ولكن الظروف أبعدت الراوى عن القاهرة لعدة سنين ، وعندما عاد ، وجد المجال قد تغير كلية .

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل (وكأنه ، مرة أخرى ، آدم المطرود من الجنة) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم أدمن شرب الخمر . وتوسلت إليه زوجته «أن يعود إلى حياته الأولى التى كان يحياها سعيدا بين أهله وأولاده» .. ثم كان اللعب بالورق ... حتى نصل إلى تلك الهاوية التى بشرنا بها العنوان عندما يعلم الراوى أن ذلك الرجل الغيور الضنين بعرضه وشرفه أصبح لا يبالى أن يحضر معه أصدقاءه إلى المنزل ، الذين تقول عنهم زوجته البائسة : «وربما حدق بعضهم فى وجهى أو حاول نزع خمارى على مرأى من زوجى ومسمع فلا يستنكر أمرا ، فأفر بين أيديهم من مكان إلى مكان ، وربما فررت من المنزل جميعه ...» ماذا عسانا نتوقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك ؟ كان طبيعيا أن يفقد «فلان» ثروته . وقد رأى **المنفلوطى** أن يعظه فى صفحات طويلة ، نستخلص منها هذه النصيحة : «إن كل ما يعنيك من حياتك هذه هو أن تطلب فيها الموت ، فاطلبه فى جرعة سم تشربها دفعة واحدة ...» ويتأكد تشبيهنا «فلانا» هذا بآدم الذى سقط من جنة الدين المسيحى حين نراه يقول لواعظه الراوى : «إن السعادة سماء والشقاء أرض ، والنزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد زلت قدمى على حافة الهوة فلا قدرة لى على الاستمساك حتى أبلغ قرارتها (...) ومادمت قد فعلت فلا حيلة لى فيما قضى الله» . ويطرد «فلان» البائس من عمله ومن منزله ، ولكن زوجته ـ تقف إلى جانبه ، «تنظر إليه نظرة الأم الحنون» ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، فقد وضعت هذه الزوجة وهى فى حال بؤسها هذا طفلا فقضت حمى النفاس عليها . وجن الزوج ، وأصابته حالة هياج «فوطئ فى تراجعه صدر ابنته الوليدة فماتت كذلك .» وما هى إلا ساعة أو ساعتان حتى أصبح مقيدا مغلولا فى قاعة من قاعات البيمارستان . فوارحمتاه له ولزوجته الشهيدة ! ..» .

والأحداث قليلة فى هذه القصة الهادفة ، والوصف فيها يطول

لشرح الحال الذى وصل إليه هذا البائس الذى خرج من الجنة ، وكانت صحبة السوء تمثل الشيطان الذى دفعه إلى الهاوية . أما «الهاوية » ، فهى ما عرفناه من القصة السالفة ، عندما رأينا زوجا يقبل أن تظهر زوجه بلا حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين طباع أوربا وسفور المرأة فيها .

والقصتان مختلفتان فى ظاهرهما ، فالأولى قصة زوج أراد تحرير المرأة المصرية عن طريق زوجته ، والثانية قصة زوج جرفته حياة اللهو والخمر ، فماتت زوجته بؤسا وحزنا . ولا ندرى أى العقابين أشد ؛ عقاب الزوج الذى كان السبب فى موت زوجته قبل أن يقتل بنفسه طفلته ، أم عقاب الزوج الذى وجد زوجته مع صديق له فى وضع شائن ولقد مات هذا الزوج ، فى حين ذهب الآخر إلى حيث لا رجعة للعقل والإدراك ، فكان ذلك ضربا من الموت كذلك ، يحل على الأقل مشكلة الاستمرار فى مجتمع طعن فى أعز ما لديه ، وهو شرف نسائه ، أو هكذا رأى المنفلوطى ، وهكذا قال فى هاتين القصتين.

وتبدأ كلتا القصتين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من الزوجين ، وكأنهما كانا فى الجنة بعينها . ويقول **المنفلوطى** فى القصة الأولى :

«ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب بقلب نقى طاهر ، يأنس العفو ويستريح إلى العذر ، وعاد بقلب ملفف مدخول ، لا يفارقه السخط على الأرض وساكنها ، والنقمة على السماء وخالقها » .

ويصف **المنفلوطى** صديقه «فلانا» قبل سقوطه فى الهاوية قائلا :

«عرفت «فلانا» (...) فعرفت امرأ ما شئت أن أرى خلة من خلال الخير والمعروف فى ثياب رجل إلا وجدتها فيه ، ولا تخيلت صورة من صور الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أضاءت لى فى وجهه ... » .

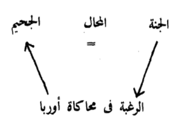
ويحدث ما يغير الصورة كلية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما يخطئ كلاهما التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت . ويذكرنا هذا بما حدث «لليتيم» ، بطل القصة «الموضوعة» ، التى افتتح بها **المنفلوطى** مجموعة قصصه فى كتاب «**العبرات**» .

إنه يتحدث عن ابنة عمه قائلا : «أنست بها أنس الأخ بأخته ، وأحببتها حبا شديدا ، ووجدت فى عشرتها (...) السعادة والغبطة (...) فكنت لا أرى لذة العيش إلا بجوارها» . ثم يقع المحظور ، فيهرب بعيدا عنها ، ويصف حاله الجديد قائلا : «وهكذا فارقت المنزل الذى سعدت فيه حقبة من الزمان فراق آدم جنته ، وخرجت منه شريداً طريداً حائراً ملتاعاً ، قد اصطلحت علىّ الهموم والأحزان . فراق لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد لخلته ، وغربة لا أجد عليها من أحد الناس مواسيا ، ولا معينا » .

كان كل شىء جميلا ، وكأنه جنة رضوان ، ثم انقلب فجأة كل هذا الجمال وهذه السعادة إلى شقاء وعذاب لا يجد له المؤلف ولا القارئ حلا إلا فى الموت الذى يحل كل المشاكل ويريح كل النفوس .

ونستطيع التعبير عن هذا التسلسل الحتمى فى الصورة التالية :

كانت هناك الجنة ـــ ثم كان استكشاف نمط الحياة الأوربية ـــ ثم كان العذاب نتيجة للرغبة فى التقليد ـــ ثم يكون الخلاص فى الموت أو



وإذن فقد وقع المحظور هنا ، مثلما حدث فى سائر قصص **المنفلوطى** المترجمة .

ولكن المحظور قد تمثل فى هذه القصص فى تحول الحب الأخوى عند البلوغ إلى رغبة فى الزواج ، فى حين أنه فى القصتين الموضوعتين يتلخص فى أن البطل يرغب فى أن يعيش الحياة وفقا للنمط الأوربى ، حيث يسقط الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند الرجل . **والمنفلوطى** يقولها صراحة لبطله فى قصة «**الحجاب**» .

كانت المرأة ، وهى محجبة ، كأنها الأخت التى لا تدنسها رغبة من رجل ما هو إلا أخ لها ولكن إذا ما سقط عنها الحجاب ، تحولت إلى جسد يثير الشهوة الجسدية لدى أى رجل ينظر إليها ... فتتحول بذلك جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المحظور حين يعرف الرجل الرغبة الجسدية ، وكان قبل ذلك يجهلها ، وكأنه الطفل البرئ الذى لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت عليه فلا يفكر فيها لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الجنة إذن متحققة عندما كبر كل بطل من أبطال القصص المترجمة مع فتاة لم يشعر لحظة أن رغبة جسدية تجذبه إليها . وفى القصص «الموضوعة» ، كانت الجنة متحققة عندما تجاهل المجتمع هذه المرأة المغلفة التى لا تثير أى رغبة فى الرجال لأنهم لا يرون منها شيئا . وكل القصص المترجمة منقولة عن «أوربا التى تقف وراء ضياع الشباب المصرى ، إذا ما حاكاها فى تقاليدها وأنماط الحياة فى مجتمعها» .

«أوربا» ، فى قصص المنفلوطى ، هى الرغبة التى تكون نتيجتها الوحيدة هى الخروج من الجنة ، وقوع البؤس والشقاء حتى الهاوية ، فالموت .

وقد عبر **المنفلوطى** عن هذا بقوله عن بطله فى قصة «الحجاب» ، إنه ذهب إلى أوربا «بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة» .

هذا ما تقوله قصصه فى معناها الظاهر ، وفى بنية أحداثها وعلاقات شخصيتها من الداخل . هذا ما يوحى به عالم المنفلوطى القصصى إلى قرائه . وقد انتقى من الآداب الغربية كل القصص التى تعيد نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت طاهرة



لا تبغى إلا الزواج الحلال) لا نتيجة لها إلا الشقاء . وهكذا شقى «الشاعر» «وبول ، وفرجينى» و«ماجدولين» وكل الشخصيات الأخرى لقصصه الشهيرة ، الطويلة منها والقصيرة .

إن نفس المصير ينتظر من وقع من شباب مصر فى غرام أوربا ، وحاكى نظم حياتها وسفور نسائها .

وهنا ، يقف الباحث متسائلا عن هذا المؤلف الذى يسخر قلمه فى مقالات عدة ، نشرت فى مجلدات النظرات الثلاث ، وفى قصص ألهبت خيال الشباب وعواطفهم ، ليجارب أوربا وتأثيرها المدمر على مجتمع فقد كل شئ ، إذا حاكى تقاليدها وجرر المرأة من سيطرة الزوج وأغلال الحجاب . هذا فى الوقت الذى كتب فيه قصصا من أجمل ما كتب ، لا تحكى إلا هذا الغرب والحب السامى الشريف الذى يربط بين أبنائه ، وقد جعل لهم من الصفات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم بمحاكاتهم .

مقابلة أوربا فى قصصه الموضوعة ، تعادل مقابلة الرغبة فى قصصه المترجمة ، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التى لا تجد بعد ذلك حلا لمأساتها إلا فى الموت .

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أعمق ، يجعلنا ننظر إلى **المنفلوطى** نظرة أخرى .

إن كل شخصيات **المنفلوطى** فى قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة لأنها أحبت ذات يوم دون سابق إنذار ، ولكنها عرفتها ـ كما حدث لبطلة قصة «**اليتيم**» ، وكما حدث لفرجينى رمز الفضيلة فى قصصه ـ لسبب بسيط جدا وحتمى جدا : كانت البطلة بريئة فى حبها عندما كانت طفلة ، فنضجت عند سن البلوغ ، وتغيرت مشاعرها ، وإذا بالرغبة فى الزواج تختلط عند ذاك بالحب ... ومن يستطيع إيقاف هذا التطور الحتمى الذى يجعل الصبى فتى والطفلة شابة ، لا يعرفان البراءة إلا إن كانا طفلين ؟ لكنهما يبغيان الزواج إذا تقدم بهما العمر ومرت الأيام

مرورها الطبيعى الذى لا غضاضة فيه .

هل يعنى هذا أن معرفة الشباب المصرى لأوربا تشبه معرفة الطفل للرغبة حين ينمو فيصبح شابا راغبا فى الزواج ؟

هنا تناقض بين فكر المنفلوطى الذى يجهر به فى مقالاته وقصصه ، وبين ما تعنيه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض . وهذا التناقض قد يفسره تناقض آخر أكبر وضوحا ، يتمثل فى مهاجمة **المنفلوطى** أوربا ومن يحاكيها فى تقاليدها من شباب مصر ، من جهة ، وفى نقله ، من جهة أخرى ، لقصص العشق والغرام الأوربية بحذافيرها ، حيث ينقل إلى القارئ قيما لمجتمع تتمثل فيه أجمل المشاعر وأنبلها . وقد عرف الجمهور المصرى ، بعد قراءاته **للمنفلوطى** ، تقديس الغانية بعد ما بكى لعذاب «مرغريت» غادة الكاميليا ، وقد طهرها حبها من دنس حياتها الفاسقة . وعرف الجمهور ، وبعد وفاة بطلات **المنفلوطى** ، أن أجمل ما فيهن هو «الفضيلة» التى يقدسها المذهب الكاثوليكى على وجه التحديد والتى تتمثل فى العذرية من حيث إنها قيمة فى ذاتها ، حتى وإن كانت البطلة لا ترغب إلا فى الزواج الشريف .

ونذكر هنا ما كتبه **المنفلوطى** نفسه ردا على هذا التقديس لفكرة تحرّم على العشاق اللقاء فى غير القبر ، حيث تلتقى الأرواح ، ولا تتحرك الأجساد ، لأن كل ما يمسها دنس . وكم تبعد هذه الفكرة من التقاليد العربية والإسلامية نفسها ، التى يكتب **المنفلوطى** كثيرا من المقالات دفاعا عنها ! .

فلنذكر هنا قصة «**الشهداء**» ، التى نقلها **المنفلوطى** عن «**شاتوبريان**» ، وقد أضاف إليها من التفصيلات ما حولها فى أولها إلى قصة أخرى . ثم أخذ حبكة قصة «**آتالا**» الشهيرة ، وجعل البطلة ، مثل بطلة «**شاتوبريان**» ، تشرب السم لتحافظ على عذريتها التى كانت أمها قد وهبتها إلى مريم عليها السلام .

وتكون ثورة الشاب العاشق ، وقد عرف أن حبيبته ماتت قبل زواجها بأمر الكنيسة ، أو هكذا فهم ، فإذا به يصرخ : «... تلك جرائمكم يا رجال الأديان ، التى تقترفونها على وجه الأرض ، ما كفاكم أن جعلتم أمر الزواج فى أيديكم ، تحلون منه ما تحلون ، وتربطون ما تربطون ، حتى قضيتم بتحريمه قضاء مبرما لا يقبل أخذا ولا ردا ؟

«إن الذى خلقنا ، وبث أرواحنا فى أجسامنا . هو الذى خلق لنا هذه القلوب وخلق لنا فيها الحب ، فهو يأمرنا أن نحب ، وأن نعيش فى هذا العالم سعداء هانئين ، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه ، والمرء وقلبه ؟ (...) .

«أتظنون أيها القوم أننا ما خلقنا فى هذه الدنيا إلا لننتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدير ، ومن ظلمة الدير إلى ظلمة القبر؟ بئست الحياة حياتنا إذن ، وبئس الخلق خلقنا ! إننا لا نملك فى هذه الدنيا سعادة نحيا بها غير سعادة الحب ، ولا نعرف لنا ملجأ نلجأ إليه من هموم العيش وأرزائه سواها ، ففتشوا لنا عن سعادة غيرها ، قبل أن تطلبوا منا أن نتنازل لكم عنها » . «هذه الطيور التى تغرد فى أفنائها إنما تغرد بنغمات

الحب ، وهذا النسيم (...) وهذه الكواكب فى سمائها ، والشموس فى أفلاكها ، والأزهار (...) والأعشاب (...) والسوارب (...) .. وإنما نعيش جميعا بنعمة الحب . فمتى كان الحيوان الأعجم والجماد الصامت ـ أيها القساة المستبدون ـ أرفع شأنا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ! ؟ » .

« فهنيئا لها جميعا ، أنها لا تعقل عنكم ما تقولون ، ولا تسمع منكم ما تنطقون ، فقد نجت بذلك من شر عظيم ، وشقاء مقيم (...) » .

« كتاب الكون يغنينا عن كتابكم (...) هذا الجمال المترقرق فى سماء الكون وأرضه ، وناطقه وصامته ، ومتحركه وساكنه ، إنما هو مرآة صافية ننظر فيها فنرى وجه الله الكريم (...) فنسمعه يقول لنا أيها الناس إنما خلق الجمال متعة لكم فتمتعوا به ، وإنما خلقتم حياة للجمال وأحيوه » ؟ .

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوى على هذه الصفحات من الثورة العارمة كما سبق أن أشرنا فى أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، **فالمنفلوطى** يضيف إلى النص الأصلى هذه الكلمات العجيبة إذا ما قرأناها فى ضوء ما توصلنا إليه ، بعد قراءة كل **قصصه** المترجمة والموضوعة .

إنها صفحات عجيبة يصرخ فيها **المنفلوطى** ـ والبطل فى القصة الأصلية برئ منها ـ فى وجه كل من يقف عائقا فى وجه الحب ، واكتماله الطبيعى بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حب ، ولا تشجع إلا على الحب ، ويتعجب لسيطرة فئة رجال الدين يحرّمون على البشر ما أراده الله لهم ... والكاهن فى **قصة المنفلوطى** لا يجيب بل يبدو كأنه يقر هذه الاتهامات،ولكن القس فى رواية « **شاتوبريان** » يثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكنيسة لا تطلب المستحيل من أتباعها ، والزواج لمن يريده ، والعذرية لمن يرغب فيها ، وليست مفروضة فرضا على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر **المنفلوطى** على مهاجمة رجال « الأديان » .

ونعجب إذن لهذا الاتهام العفوى ، وكأن **المنفلوطى** الذى يتحدث دائما باسم الشخصيات حتى فى ترجماته للقصص المعروفة ، كأنما يثور هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل **قصصه** تحكم فى نفس الوقت بالشقاء والموت على من أحب ، وهو المسلم الذى لا يعرف دينه أى تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو الهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على **قصصه** ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثرا بما يحدث لعشاق **قصصه** ، وأكثر الناس سكبا للعبرات على شخصياته . إنه يضعها كلها تحت رحمتنا فى إهدائه قائلا : « الأشقياء فى الدنيا كثير ، وليس فى استطاعة بائس مثلى أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات ، علهم يجدون فى بكائى عليهم تعزية وسلوى . » وبين هذه الشخصيات الزوجان اللذان أحبا أوربا وقلدا نمط حياتها ، فكانت الهاوية وكان الهلاك لها ، وكانت الفجيعة فيهما .

هل كان **المنفلوطى** ، الذى يعذب شخصياته ويسكب العبرات عليها ، مدركا أن معرفة أوربا قد تكون ـ مثل الرغبة فى الزواج ـ أمرا من المحتم على شباب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إغراءه ، مثلما لا يستطيع بطل من أبطال **قصصه** الغرامية الهرب من الحب والرغبة فى الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفته هو بأوربا ، خلال **قصصها** الجميلة التى نقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه فى غرامها ، فكانت من أجمل ماكتب ، من حيث الأسلوب والعرض ، وكانت ـ من ثم ـ ثورته على من يحرم هذه الأحاسيس الجميلة والمشاعر النبيلة التى عرفها بين صفحات حياة ماجدولين والشاعر وغيرهما من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب فى الزواج منها ، مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى غايته المنشودة .

وإذا أحب رجل نمط الحياة الأوربية ، ورغب فى رفع الحجاب عن المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى غايته المنشودة .

هذه هى النتائج التى يصل إليها قارئ **قصص المنفلوطى** ، المترجم منها والموضوع ـ فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا يأس . وقد يكون هذا اليأس نفسه نتيجة السؤال الذى لا يجد عنه المنفلوطى جوابا .

كل قصصه تبدأ بصورة الجنة التى تحيا فيها شخصياته ، ثم لا تلبث هذه الصورة أن تختفى ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يريح الموت أبطاله من شقائهم . وقد يكون المنفلوطى أول من ثار على هذه الحتمية ، لأنه لا يجد جوابا عن سؤاله : كيف تستطيع أن تمنع هذا ؟ كيف تستطيع أن تمنع الطفل من أن يكبر فتتحول نظرته إلى حبيبته فيرغب فى الزواج منها ؟ وكيف تمنع الشباب المصرى من الجرى وراء سفور المرأة وأنت أول من أحب الغرب ، فقدم قصصه الجميلة ومشاعره النبيلة ، وصوّر قوما كان سفور المرأة عندهم القاعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض فى **قصص المنفلوطى** ، بين المترجم منها والموضوع ، أى بين وجهى فكر واحد ، مزقته المشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب فى ثورة المؤلف على « رجال الأديان » الذين يحرمون الاختلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إثراء للأدب العربى ، حين حاول عاشق قصص الغرب مداهنة تناقضاته ، بأن قدم قصص العشق والهيام وسفور المرأة « مترجمة » ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاكاتها ، فى حين صور لنا ما قد يحدث إذا ساورتنا الرغبة فى تقليدها فى قصص « موضوعة » ، تتوعدنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، وانتقلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل الطفل من الحب الأخوى إلى الرغبة فى الزواج ...

ولكن ، أكان فى استطاعة **المنفلوطى** أن ينجح فيما أخفق فيه أبطال **قصصه** أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقبة لهذا التطور الطبيعى ؟

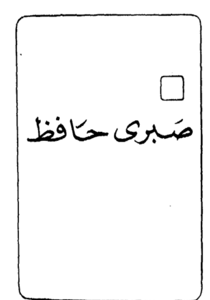
• هوامش

(١) تناولنا هذا البحث بالتفصيل بعنوان : « دلالة أوربا » فى قصص المنفلوطى (تحت الطبع) .

(٢) انظر د . عبد المحسن طه بدر : « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » ، ص ١٨١ وما بعدها .

قصص

يحيى الطاهر عبد الله الطويلة


صبرى حافظ

تستعصى قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة ـ مثلها فى ذلك مثل قصصه القصيرة ـ على محاولات التبويب والتصنيف فى أية قوالب سهلة أو تصنيفات مدرسية معروفة . فقد رفض يحيى الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوى تحت لواء أية جماعة ، أو يندرج ضمن أى إطار جاهز ، أو يتبنى المفهوم السائد للقصة وقت وفوده إلى ساحتها ، فهو ينفر من التقليد والتكرار. ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التعبيرية وحدوسه ورؤاه ، محاولاً ـ منذ تجاربه الباكرة ـ أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يخلصها من كل عثرات التقليدية ونهنهات العواطفية «السنتمنتالية» الزاعقة ، ويمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة فى الرؤية والحساسية والفهم .

لم تكن مغامرة يحيى الطاهر عبد الله تحللاً من الشكل ، بل كانت انفلاتاً من ربقة العبودية لشكل بعينه ، أو لفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم . ولم تكن هذه المغامرة تملصا من التراث التقليدى للقصة وإنما تشوفا لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيرى جديد ، يثرى كل ماله قيمة فى هذا التراث ، دون أن يبتذله بالنسخ أو التقليد . لذلك كان لابد أن تتخلى مغامرة يحيى الطاهر عبد الله فى طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية ، وأن تنحت لغتها الخاصة وتراكيبها الخاصة ، وأن تنشئ إحالاتها المتميزة ، وقواعدها فى التقديم والتأخير ، وترتيب المفردات .

ومن خلال هذه اللغة الجديدة خلق **يحيى الطاهر عبد الله** عالما جديدا متميزاً بجدته وصلابته وعمق حسه وبصيرته ، عالما على قدر كبير من الدينامية والحيوية والتألق ، استطاع من خلاله أن يبلور الكثير من رؤى الواقع التحتية ، وأن يمزج بين قواعد التراث الشفهى وتقاليد التراث المكتوب ، وبين نحو اللغة الفصحى وآجرومية اللغة العامية ، وبين رؤى الإنسان المقهور وعقلانية المثقف المستوعب لتيارات واقعه التحتية ونبضه الدفين . وبهذا العالم أصبح **يحيى الطاهر عبد الله** جزءاً جوهريا من واقع الحساسية الفنية الجديدة فى القصة المصرية ، لأنه واحد من الذين شاركوا فى صياغة مفرداتها رؤية وبناء خلال تشوفه الدائم للتجريب ومغامرته المستمرة مع المقبل . لم يسترح **يحيى الطاهر عبد الله** ، طوال رحلته الفنية الخصيبة ، أبداً إلى دعة إنجازاتها مهما كانت أهميتها ، بل حاول أن يجاوز هذه الإنجازات على الدوام ، وأن يجوب أرضا جديدة يختبر فى فيافيها البكر حدوسه ورؤاه ، ويهتك عبر هذا الاختبار المتواصل ألفتنا بالعالم وبالفن على السواء .

وحتى نعرف كيف استطاع **يحيى الطاهر عبد الله** أن يحقق هذا الإنجاز المدهش فإننا سنحاول التريث أمام قصصه الطويلة ـ ولا أقول رواياته ـ لنتأمل بعض تفاصيل محاولته فى أن يطرح عبر هذه الأعمال تصوراً جديدا للقصة الطويلة ، يمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة فى الحساسية الفنية التى حاولت القصة القصيرة ، لدى يحيى وغيره من كتاب القصة الجديدة ، بلورتها طوال العقدين الأخيرين . صحيح أن محاولة عزل أعمال **يحيى الطاهر عبد الله** الطويلة عن بقية عالمه فيها شئ من الاعتساف ، غير أن هذه الدراسة ستحاول التخفيف من حدة هذا

الاعتساف بربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى القصيرة .

وقد كتب **يحيى الطاهر عبد الله** ثلاثة أعمال قصصية طويلة هى (**الطوق والإسورة**) عام ١٩٧٥ ، و(**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) عام ١٩٨١ . وسنتناول هذه الأعمال الثلاثة بنفس ترتيب ظهورها لندرس البناء والرؤية ، ونتعرف إشكاليات الوعى والمعمار الفنى فى جدلها المستمر فى هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم غنى بالرؤى والأحاسيس والدلالات .

(١) الطوق والإسورة :

تبدأ (الطوق والإسورة) ، كما تبدأ أى قصة قصيرة **ليحيى الطاهر عبد الله** ، بتلك الجمل القصيرة الحادة المتميزة الصياغة والتركيب ، الراغبة فى تكثيف قدر كبير من الوقائع والمعلومات فى مساحة صغيرة . إنها فى الواقع تبدأ بقصة قصيرة بحق ، سبق للكاتب أن نشرها فى مجموعته الثانية (**الدف والصندوق**) ، هى قصة (**الشهر السادس من العام الثالث**) . وهى لا تكتفى بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هى (**الموت فى ثلاث لوحات**) من نفس المجموعة . ولبدء هذا العمل الطويل بقصة قصيرة دلالة مهمة تجاوز وشائج القربى بين قصص **يحيى الطاهر عبد الله** القصيرة وأعماله الطويلة ، وتلفت النظر إلى طبيعة المعمار الفنى لهذا العمل من ناحية ، وإلى لجوئه إلى نفس قواعد الإحالة الفنية والبناء التى أرسى معالمها فى مجموعتيه الأوليين (**ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً**) و(**الدف والصندوق**) .

لقد أراد منذ المدخل الأول للقصة أن يلفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكمات العفوية الصغيرة ، والأحداث العارية من كل غرابة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية فى رواية هذه الأحداث وتقديمها ، وإلى أهمية المشاهد الطقسية ذات الإيقاع البطئ ، التى يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيما ، كما أراد من خلال اللجوء إلى العناوين الفرعية الكثيرة التى استخدمها فى هذا القسم الأول - (أقصد فى هذه القصة القصيرة التى استعملها مفتتحا لعمله الطويل) ، والتى تخلى عنها بعد ذلك فى بقية العمل ، أن يلفت نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين فى البناء ، أولاهما مسألة إجهاض التوقع ، والتضحية بأنشوطة « **وماذا بعد** » التى تحوز على انتباه القارئ وتقتنصه فى شبكتها المغرية ، فليس المهم هنا هو ما يحدث ، ولا حتى الطريقة التى تتتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية العادية على البشر ومجالدتهم من أجل الاستمرار . وثانيتهما هى محاولة تقنين الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقى والاستجابة ، فى نفس الوقت الذى تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، وتحكم قبضتها كالسوار حول مصائر البشر وتحولاتهم ، على نحو تصبح معه قوانين الحكاية الفنية فى صرامة قوانين الواقع الذى تطمح إلى أن تأسر كل ماهو جوهرى فيه ، وأن تستقطر ما ينطوى عليه من خصوبة وثراء .

فى هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى فى هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم **يحيى الطاهر عبد الله** قوانين القص وقوانين العالم الذى يتناوله هذا القص معاً وقد امتزجا وتكاملا . ففى المقطع الأول « **الغائب** » نعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ونعرف أيضا من خلال صياغة هذه الحقيقة وتقديمها على غيرها من الحقائق أو الوقائع أو الأحداث ، أن لهذا الغياب سطوة واضحة وأولوية على ماعداه . وفى المقطع الثانى « **عقل حزينة ، قلب أم** » ، نعرف أن المنطق العقلى الذى يسود هذا العالم ، الذى غاب عنه مصطفى وغاب معه النور من عين الأم اليمنى ، هو نفسه منطق القلب ، فكلا المنطقين يسفر عن نفسه عبر مفردات الآخر ، وأن هناك جدلاً دائما بين المنطقين ، كجدل الحضور والغياب الذى يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى الغائب على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البنت « **فهيمة** » ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التى تعيش فى ظل الأم وفى ظل غياب مصطفى أيضا . ونعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و - بالأحرى - طقوسها ، فى بيت الأم حزينة ، التى يحكمها أب مقعد ، يعد حضوره المشلول نوعاً آخر من الغياب وإسهاماً فى إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأنثيين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث « **بخيت البشارى فى حديث يقظة** » الأب القعيد ، لا كما تراه الأم فى المقطع السابق عبئا يحمل فى قفة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلا لايزال - على الرغم من إصابته بالشلل - يشعر بمسئولية الرجال ، ويعانى من شظف الحياة وقسوة الأقدار .

وما إن يكتمل تقديم الشخوص الأساسية الأربعة ، فى تشابكها وتفاعلها معاً ، حتى يجئ المقطع الرابع « **من حكم الليل معلم القرى** » ليبلور لنا طبيعة القانون الأخلاقى الذى يحكم مصائر الأشخاص فى هذا العالم الصعيدى المغلق ، هذا القانون الذى يوشك أن يكون فى صلابة القانون الطبيعى ، الذى يحكم سقوط الشهب وانقضاض الصواعق ، وتعقيده ؛ فهو قانون ينطوى على قدر ملحوظ من المفارقة والتناقض ، حيث تندغم فيه الرهبة فى الحماية والخوف فى الإحساس بالأمان . ولا يكتفى هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضا مجموعة من الإشارات الرهيفة الدالة على كل ما سيدور فى العمل من أحداث قادمة . ثم يجئ المقطع الخامس « **الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار** » ليقدم إلينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذى رسمه المقطع السابق ممتزجة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تحديه ، وليرسم لنا - كما يقول عنوانه - بعض سمات الاضطراب الذى تعانى منه فهيمة ، والذى يقترب بها من حافة اقتراف الكبائر مع المحارم ، دون أن يقع بها فى محظوراته ، حتى يهيئ القارئ - من خلال هذا المشى الحرج على الصراط - لتقبل جدل العناصر المتناقضة تحت قشرة السرد الهادئ العارى من أية عواطفية أو ميلودراما .

وتستمر المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعا ، يقدم كل مقطع منها عنصراً من العناصر المهمة والفاعلة فى هذا العمل ، مثل دور الخرافة فى تصعيد الخوف من المجهول وفى تخفيف حدّته فى الوقت نفسه ، من خلال الغجرية هاتكة الستر عن المستقبل ، وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر فى خلق نوع من التواصل مع هذا العالم المجهول ودرء شروره كما تتمثل فى الشيخ موسى وجامع نذوره .

ومثل طقوس التعزيم التى يمارسها الشيخ موسى فى عالمه المسربل بالخرافات والمعجزات والأسرار لإحضار الإبن الغائب ، والتى لا يلبث أن يستجيب الإبن بعدها فيرسل الخطابات والنقود ، تحضر منه رسالة وشارة وإن ظل هو غائبا كما كان . ومثل وطأة الانتظار الذى لاتحكم فيه الصلة بالغائب بقدر ما تتضاعف حدّتها فتتفاعل مع وطأة العجز المادى والعضوى والمعنوى لتطبق كالطوق المحكم على حياة الشخصيات ومصائرها . ومثل تخلق الجسور الواهية بين عالمى الحضور والغياب فى هذا العمل ، وتبلور سطوة هذه الجسور على الرغم من وهنها ورقتها . ومثل الشيخ الفاضل ـ هذه الشخصية الجديدة المفارقة لعالم العمل القصصى والوثيقة الصلة به فى الوقت نفسه ـ الذى يقف على حدود هذا العالم دون أن يندغم فيه ، ويفقد قدرة التأثير عليه ، متصوراً أنه قد ينجح فى أن يصبح مراقبا محايداً فى هذه الدراما الحادة وأن يرتفع على تفاصيلها دون جدوى . ومثل عنصر السفر المستمر الذى يقدم لنا نوعا من الصلة المستمرة بين عالم القصة الصغير المعزول المغلق على ذاته ، والعالم الخارجى الذى يموج بالوقائع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة ، وعالم التراث والأساطير الشعبية التى تتفاعل فى جدل مستمر مع الواقع القصصى والواقع الخارجى من جهة أخرى . ومثل عنصر التغير المستمر فى طبيعة الأشياء والعلاقات والوقائع ، الذى يبدو للعين المراقبة المشاركة ، كعين الشيخ الفاضل ، نوعاً من التدهور ، فى حين أنه فى الواقع تبدل فى المظهر قد ينم عن بعض التحولات الطفيفة فى الجوهر لا يعتريه أى تغيير على الرغم من كل هذه التبديات الظاهرة . ومثل عنصر الحكم القوى الذى يوشك أن يكون لفرط قوته ـ أحد الدوافع المحركة للشخصيات والوقائع ، ولحساسية صياغته من مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهريا من واقع الأحداث والشخصيات . ومثل طقوس اللمس والشم والحس بكل إيحاءاتها الجنسية والعضوية المكتومة ، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المبهمة .

□□□□□

وما إن تنتهى هذه المقاطع الصغيرة الدالة غير المترابطة برباط تقليدى ، وإن كانت تتتابع بنسق كيفى له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقاته ، حتى تتكون لدينا صورة مركزة ، وأكاد أقول متكاملة ، لمعظم ما ستتكشف عنه الصفحات الباقية من العمل ، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التى ستجرى فوقها الأحداث القادمة . وتبدأ هذه الأحداث فى «**القسم الثانى**» مباشرة بموت الأب المقعد ، الذى يصوره الكاتب بطريقة إيقاعية ، فيها مجالدة الإنسان وقهره ، وقبل هذا وبعده قدرته على أن يحول صدمة الموت الفاجعة إلى مراسيم وطقوس وأشعار فى الندب ، تضفى بهدوئها وجلالها شكلاً متماسكا على فوضى الحزن والصدمة وتقلبات الأقدار . وبموت الأب تصبح الأم حزينة عصب هذا العالم وقوته الحاكمة ، بالصورة التى توشك أن تكون معها نسخة نسائية من الجد الصعيدى ، عماد العائلة وعمودها ، فى قصص **يحيى الطاهر عبد الله** القصيرة ـ مثل (الجد حسن) أو (جبل الشاى الأخضر) ـ فعليها وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصغيرة ، لأنها مخزن أسرارها ، ومستودع تقاليد هذا العالم ومعتقداته الخرافية والجمعية على السواء ، وهى التى تعرف ما يجب عمله وما لايجوز اقترافه . ومادام الإبن الأكبر غائباً ، فليس من يرعى فهيمة سواها ، وليس أوفق لرعاية البنت من الزواج . لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الإبن مصطفى الغائب ومباركته ؟!

وتجىء موافقة مصطفى ، ويجىء معها أيضا خبر زواج مصطفى من بنت شامية ، فلابد أن يمتزج فرح الموافقة على زواج البنت فى داخل حزينة بالتوتر والخوف من المجهول المتمثل فى تلك المرأة الغريبة ، التى اختطفت الإبن الوحيد . إن هذا هو عالم جدل الأضداد المستمر بنفوره الدائم من اللون الواحد وشغفه بالظلال المتصارعة . وتتزوج فهيمة من الحداد الجبالى ، وكما بدأت مسألة زواجها بهذا الجدل مع زواج مصطفى (جدل الحضور والغياب) ، تستمر خطوتها مضفورة بما يجرى هناك فى الشام البعيدة .. فما إن تجهض زوجة مصطفى فى شهرها الرابع حتى نبدأ فى التعرف على العناصر التى ستجهض زواج فهيمة بأكمله ، إنها عناصر الإحباط والعنة التى تعوق الحداد عن أن يفلح أرضه ، ويرمى بذوره فى تلك التربة المتشوفة للخصب منذ زمن طويل . وما إن تعرف حزينة حتى تأخذ مقاليد الأمور فى يدها ، فى محاولة منها لفك طلسم السحر الذى يكبل الحداد ويمنعه من معاشرة زوجته . وهنالك تبدأ رحلة الجرى وراء الخرافة فى عالم مغلق عامر بالقهر وفوران الشهوة والخوف من المجهول . فالحداد العاجز قد تحول إلى كائن جارح يدافع عن نفسه بشتى الطرق العدوانية ، بما فى ذلك اتهام فهيمة بأنها عاقر . وحزينة تعرف أنها لو طلقت البنت ولا حقتها هذه اللعنة لانتهت إلى الأبد كل آمالها فى المستقبل ، أى مستقبل . ولذلك استماتت حزينة فى الدفاع عن ابنتها بضراوة أم فقدت كل شئ عدا هذه الإبنة ، وفى مطاردة كل الرقى والوصفات حتى تحمل الإبنة أو يفك سحر الزوج العنّين . ولما ضاقت بها السبل أخذتها إلى المعبد القديم حتى تشاهد رب النسل الحجرى المكشوف العورة ، إله الخصب فى الزمن القديم . وفى القبو المظلم يتحرك هذا الإله صوب فهيمة ويعمل آلته فيها فتغيب عن الوعى ، وتحضرها كل أحلام الإخصاب الحسى وروائح العرق والشهوة . وتحمل فهيمة ، وعندما يكبر بطنها ، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها ، يطلقها الحدّاد ، فهو وحده الذى يعرف أن ما فى بطنها لاينتمى إليه .

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالعجز فجوة لايستطيع الحداد عبورها ، هى تماماً كالفجوة بين الواقعى والخرافى ، التى نفذت منها النطفة إلى أحشاء فهيمة فى ظلام قبو المعبد العبق بالبخور والأساطير والتواريخ والأسرار . فى قاع هذه الفجوة يجثم العجز على صدر الحدّاد . صحيح أنه طلقها ، لكنه لايستطيع قتلها لاقترافها الحرام حتى لايعلن عجزه طوال أكثر من عام من الزواج ، ولا يملك إلا أن يتقبل ابنتها ابنة له وأن يعلن من خلال رغبته فى المشاركة فى طقس التسمية (هو يريد أن يسميها حورية ، أما الأم والجدة فقد سمياها نبوية) ، ومن خلال إغداقه المال والهدايا عليها بل من خلال رغبته المجهضة فى رد فهيمة إلى عصمته ـ يعلن أنها من صلبه . وإذا كان فى هذا كله تكثيف شديد لقهر الحداد وعجزه ، فإنه يبلور قدرة الخرافة على التسلل إلى ثنايا الواقع ، والسيطرة على مقدراته ، وفرض منطقها الخاص ـ الذى يستند بدوره إلى وقائع وأحداث صلبة ـ على منطق الواقع وموضوعاته . فمنطقها

شديد التماسك ، أما منطق الواقع فإنه حافل بالتخبط والتردد وضعف الإنسان . فالحداد الذى يحاول تغطية عجزه بتقبل الثمرة الحرام ما لبث وكأنما صدق الوهم أو وقع نهائيا فى قبضة الأسطورة أن تزوج مرة أخرى من ابنة الصياد الجميلة الفاتنة ، لكن عجزه مع فهيمة يتكرر معها ، فيتحول إلى حيوان جريح مدمر وعدوانى يرش «الجاز» على نفسه وعلى زوجته فيحترقان معاً .

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير فهيمة ، ولكنه يثير الحدس لدينا من خلال حدته الفاجعة بمصيرها . ألم تمت كل آمالها فى زوج جديد وهى ترى لحظة الأمل التى انبثقت بينها وبين عبد الحكم تموت ليلة احتراق الحداد وزوجته الجديدة ؟ صحيح أن حزينة أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الخرافة ورب النسل الحجرى المكشوف العورة وقد تحرك صوب فهيمة فى تلك المرة التى لاتنسى ، لكن ترى من ينقذها الآن من هذا الموت الآخر الذى يطوق بالحرمان جسدها الذى يضج بالحياة والشهوة ؟ ومن تراه ينقذها من رب النسل الحجرى الذى يتحرك صوبها وهى تتقلب فى سمادير الحمى التى لاينفع فيها فصد ولاكى ، لأنها حمى توشك أن تكون نتاجا طبيعياً لكل هذه الأحلام الموءودة والشهوات المحبطة ؟ لامنقذ هذه المرة . ومن هنا فإنها تبتسم فى قلة خبرتها وفورة حماها للموت وترحب به .

وبموت فهيمة ، الموت الثانى فى هذه الأسرة ، تكتمل الدورة الثانية من دورتى هذا العمل القصصى وتبدأ دورة أخرى ، هى دورة نبوية ، هذه الثمرة الحرام التى تتألق مع الزمن جمالاً وبراءة . وكما اقتيدت الأم إلى أنشوطة تحدى المواضعات وخرق القانون الأخلاق وهى شبه منومة ، فإن البنت تدب فى هذا الطريق ولكن شبه صاحية . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذى يضعه موقع أبيه الاجتماعى وتعلمه فى المدارس خارج حدود العالم المسموح به لفتاة من نوع نبوية . لكن عالم نبوية الضيق يتسع كلما انفتح على عالم ابن الشيخ الفاضل بأسراره ومعارفه . وتألف نبوية هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو التساوق كلية معه ، فلما حاولت الإمساك بأرنبة ماتت فى يدها . هذه الكائنات الهشة الناعمة تموت فى يدها . إنها تقتلها حبا فيها ، فأى بشارة تلك ! والعالم يمور خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم بحرب فلسطين ، التى يعود مصطفى فى إثر ضياعها من بر الشام ويعمل فى معسكرات الإنجليز ، وينهب منها ويثرى .

وفى الصعيد تنمو علاقة الحب بين نبوية وابن الشيخ الفاضل . وهو حب من نوع خاص ، تلعب فيه الطيور والأرانب والنهر والشجر والموت وقضية الميراث دور منميات للعلاقة ، التى تنمو مصادفة على وقع الأحداث الخارجية العاصفة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز فى منطقة القناة . لكن العلاقة تنمو ، وتفور معها الأنوثة فى جسم نبوية ، وبخاصة فى تلك اليمامتين الفزعتين المحشوتين برمل وحصى ساخن ، اللتين حطتا على صدرها ، فيكمل الجسد ويتألق الجمال ، وتدب فى أوصال العاشقين أحاسيس ورغبات ساخنة جديدة ، تجعلهما يأسيان معاً على براءة الطفولة التى ولت إلى غير عودة . ومع اختفاء البراءة من عالم الطفلين يختفى الشيخ موسى ، قطب البلد وحاميها ، بعد ليلة مطيرة غريبة ، أخصبت فيها السماء الأرض . وبكت الطهارة المفقودة . وكأنما تنعى بهذا الجو الخرافى الذى حاط برحيل الشيخ موسى وبالصراعات الواقعية على ميراثه بين من بقى من مريديه .

وما إن تكتمل دورة الإثم الثانية حتى يعود الغائب . ويعود مصطفى وقد كلل الشيب فوديه ، بعد أن اتخذت حكومة الوفد قرارها الشهير بمقاطعة العمل فى معسكرات الإنجليز ، وبرت بوعدها بتعيينهم . وعين مصطفى فراشا بمدرسة البندر ، لكنه يرفض هذا العمل ، ويقيم خصا على الجسر يصنع فيه الشاى والقهوة للشاربين والمسافرين . ويعيش على حافة عالم القرية حاضراً كما ظل موجوداً على حافته غائبا . لكن الأحداث فى نموها وتشابكها لا تترك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الهامشى ، بعد أن ظل مؤثراً فيها بغيابه كل هذه السنوات الطوال . فهاهو ذا السعدى ابن الحدادة ، عمة نبوية ، يقع فى أحبولة جمال ابنة خاله ويطلب الزواج منها . فتعارضه أمه ويرفض مصطفى أن يزوجه إياها ، فتزيد هذه المعارضة حدة رغبته فيها ، وتشعل فى قلبه هواها ، فيهجر كل شىء ، ويقيم هو كذلك على حافة هذا العالم الذى رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما نبوية فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى النهر أو العمل فى بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت قعيدة البيت والقهر والحرمان من الحب ، وكأنما قدر عليها التزحزح إلى هامش عالم القرية على الرغم من وجودها فى مركزه .

لكن الاثم ــ وهو فعل التحدى لمواضعات عالم القرية الصعيدية وقوانينها ــ لايلبث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء الشخوص الثلاثة ، حين أخذ ينمو فى أحشاء نبوية ويسفر عن وجهه البشع . وما إن تكتشفه حزينة ، التى كانت السنوات قد هدت من قوتها وقدرتها على الفعل معا ، وإن لم توهن إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخبر ، فتجذبه من خارج الدائرة إلى قلبها . ويجئ مصطفى لينفذ القانون الصارم الذى حاول الابتعاد عن دائرته طوال حياته دون جدوى . يضرب نبوية ، ويحفر لها حفرة يغيبها فيها حتى العنق ، ثم يهيل التراب عليها ، ويمنع عنها الماء والطعام حتى تبوح بالفاعل . ويغلق مصطفى باب الدار وراءه ويمضى إلى مقهاه . لكن السعدى ــ وقد علم بالخبر ــ يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هائجا ويجز الرأس بمنجل ، ويحملها من الشعر الفاحم الطويل ليلقيها أمام مصطفى الجالس فى مقهاه يسامر زبائنه ويغسل الأطباق والفناجين ، ويبصق فى وجهه وينصرف ، مغلقا بهذا الفعل طوق الرجال حول مصطفى . وينظر إليه الرجال فى صمت متعال متهم ، يسقطونه به من عداد الرجال ، ولا يأبهون بكل تبريراته وتفسيراته . ها هى ذى فرحتهم قد جاءت لتحطيم رأسه المتكبر ، أو لعلها الأقدار تجيد الانتقام منه لانتهاكه قوانين الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قبضتها أو أنها تنتقم منه لاعتدائه على حرمات الرجال ، واكتفائه بتطليق زوجته الشامية عندما علم بخيانتها إياه ، وأخيراً لعجزه عن أن يذعن لإرادتها عند اكتشافه إثم نبوية . ولما أيقن مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حسابهم ، أى بالموت المعنوى ، «طلب من نفسه أن تعطيه ما يريد شللا كاملاً عن الكلام والحركة والشوف والسمع . ولبت نفسه ما أراد

وأطاعت » (ص ١٥٠) . وحملوه إلى بيته ، إلى أمه حزينة المحطمة، التى هدها الزمان بعد موت الزوج والإبنة وهلاك الحفيدة . ويعود الإبن الغائب إلى قلب الدار مشلولاً ، فيغلق بعودته الدائرة التى بدأت بصورة الأب المشلول فى بداية هذا العمل .

وإغلاق الدائرة يتم فى هذا العمل على عدة مستويات : فهناك أكثر من دائرة فى هذا العمل يتم فيها نوع من جدل الثنائيات بنائيا ومضمونيا . وهو جدل لاينهض على طرفين أوشخصيتين تتكرر عبرهما دورة الحياة فحسب وإنما ينطوى أيضا على عنصرين يتصارعان لتحقيق هذا التكرار الذى تنغلق به الدائرة ، بمعنى أن الثنائية البنائية تنهض على ثنائية موضوعية يتم عبرها جدل موضوعين أوثيمتين بالصورة التى تثرى جدل الشخصيتين . ففى دائرة الأب ــ الإبن (بخيت ومصطفى) نجد أن انتهاء الإبن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدل الدائم بين الحضور والغياب بمستوياته المتعددة . فالأب الحاضر فى بداية القصة عاجز وغائب عن ساحة التأثير فى الأحداث ، فى حين يشارك الإبن الغائب بفاعلية أكبر فيها ، على الرغم من غيابه الفعلى عنها . ليس فقط لأن النقود التى يرسلها توشك أن تكون هى العصب الذى تنهض عليه حياة الأسرة بأكملها ، والقوة الفاعلة فى تحريك مقدراتها ، ولكن أيضا لأنه أمل الأسرة بعد انكسار عمودها الأبوى، ولأنه محرك خيال الأخت وموضوع شهواتها المحرمة ، ولأنه المرجع الذى تعود إليه الأم فى كل أمر مهم . وعندما يغيب الأب بالموت عن عالم الأسرة ، يبقى الغائب هو رجلها الوحيد ، ثم ماتلبث الآية أن تنقلب بانعكاس الوضع ، فما إن يحضر الغائب مصطفى حتى يبدأ حضوره القديم فى التلاشى ، فهاهو ذا يخيب آمال الأم وتوقعاتها ، فلم يبح لها بأى سر من عالم الغربة ، ولم يظهر لها علامة على عثوره على كنز ، أو جمعه لأى مال . وها هو ذا أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف ابن الحدادة بحضوره وفعلهووجوده كله وأزرى به . ومن جدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب ــ الإبن ، وإن تم اكتمالها بعد أن خلا البيت تماما إلا من حزينة . وعلى هامش دائرة الأب ــ الإبن الأساسية هذه نجد دائرة أب ــ إبن ثانوية أخرى هى دائرة الشيخ الفاضل وابنه ، يتم فيها الجدل بين الخير والشر ، وبين الذات والآخرين . فإذاكان الشيخ الفاضل قد ظل كيانا مبهماً على حدود هذا العالم ، يبغى له الخير ويشارك فى دفع الحياة فيه ، فإن ابنه بقى على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر فى أحداث هذاالعالم ، وجلبت مشاركته الدمار والموت إليه . لذلك نجد أنه فى حين تنغلق الدائرة فى المستوى الأول (بخيت ــ مصطفى) تظل مفتوحة فى هذا المستوى الهامشى ، حيث نجد فى هذه الثنائية قدراً كبيرا من التنافر لا يجعل الإبن تكراراً للأب . لكن فيها أيضا قدراً أكبر من التماثل الذى نجده فى تقديم الذات على الآخرين ، وفى هذا القدر الغامض من الاستعلاء عليهم والاستخفاف بمصائرهم ، وفى تلك الرغبة الواضحة فى استعراض الذات والمعرفة أمامهم .

وفى دائرة الأم ــ البنت ، وهى دائرة ذات مستويين أيضا (حزينة ــ فهيمة) ، ثم (فهيمة ــ نبوية) يكتمل التكرار فى المستوى الثانى من الدائرة فتنغلق على تكرار نبوية لفهيمة سلوكا ومصيراً فى حين يظل الجدل بين عناصر التماثل والتضاد فى المستوى الأول مستمراً وتبقى الدائرة مفتوحة . فعناصر التشابه بين حزينة وفهيمة قليلة ، فى حين نجد أن عناصر المفارقة أكبر ، لأن الفارق كبير بين حزينة القوية المسيطرة ، وفهيمة المتوهجة بالشهوة والتوقد ، إلى درجة أن الجدل الذى تنمو من خلاله علاقتهما هو جدل العقل والهوى ، والتقاليد والثورة ، والخضوع المطلق للقانون الأخلاقى والتحدى الدفين له . أما فى المستوى الثانى من هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من صرامة مواضعات قوانينها الأخلاقية هو الذى يدفع هذه الدائرة إلى الانغلاق الكامل ، فتواجه نبوية مصيراً مشابها لمصير أمها ، وإن تفاوتت حدة درجته لتفاوت درجة انتهاك كل منهما للقانون الأخلاقى .

وإذا ما جاوزنا هذه الدوائر الأربع المتداخلة بما فيها من تماثل وتكرار ، فسنجد أن جدل الثنائيات فى هذا العمل يجاوز هذه الشخصيات السبع . فهناك الجدل بين القدرة والعجز ، الذى ينطوى فى أحد مستوياته العميقة على جدل أخصب بين الحرية والإرادة . فالقدرة على الفعل وعلى الحدة وعلى التمرد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا الفعل . إن كلا من حزينة وفهيمة ونبوية وحتى الحدادة ــ أى كل شخصيات العمل النسائية ــ قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة . وعاجزات ــ فى نفس الوقت ــ عن مواجهة نتائج أفعالهن أو حتى احتمالها . أما رجال هذا العالم فإنهم ــ باستثناء السعدى وابن الشيخ الفاضل ــ سادرون فى العجز العضوى (بخيت والحداد) أو المعنوى (مصطفى والشيخ الفاضل) ، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا العجز ولو بالهرب ، فقد كان الهرب من العجز هو قدرتهم الكبرى وفعلهم العظيم . فالحداد ينتحر ويحرق زوجته معه فى لحظة فعل حادة تقضى على كل عجز العمر وقهره ، ومصطفى يأمر نفسه أن تعطيه شللاً كاملا فتستجيب ، وتمكنه بذلك من الهرب من عالم العجز والموت الجزئى إلى موت جزئى آخر فيه برهان على رجولته المشكوك فيها . وحتى الاستثناءان : السعدى وابن الشيخ الفاضل ، لم يفلتا كلية من ثنائية العجز ــ القدرة . فإذاكان السعدى قد استطاع أن يجهز على نبوية فقد عجز من قبل عن أن يفوز بها ، وإذا كان ابن الشيخ الفاضل قد فاز بنبوية فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله وتخلى عنها للموت وحدها .

وهذا الجدل الخصب بين القدرة والعجز ، الذى يشمل معظم شخصيات العمل ، وبخاصة تلك التى شاركت فى صياغة عالمه المغلق ، الذى تحدد فيه وجوه الاختيار على نحو صارم ، والذى تقف فيه المرأة حارسة لهذا الطوق المحكم حول الشخصيات والمصائر ، ومدمرة له معاً ، ويكتسب فيه القانون الأخلاقى سطوة كاملة تحد من حرية الشخصيات وتغل إرادتها فى وقت واحد ، ويتم فيه تبادل المراكز بين الواقعى والخرافى فى لعبة السيطرة على مقدرات الأحداث وتفسيرها ، على نحو يصبح معه من العسير الحديث عن الحرية والإرادة بوصفها مفهومين مجردين وإنما كوجه ثرى لكل تيارات الرؤى والمأثورات التحتية الصانعة لقوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته . وقد حاول يحيى الطاهر عبد الله بهذا البناء التكرارى للعمل ، ومن خلال علاقات التتابع الكيفى التى يمزج فيها الأحداث بالرؤى التحتية والموروثات الشعبية والموروثات

الشفهية والمكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التى تدور خارج عالم هذه القرية الصعيدية المغلق وتؤثر فيه ، حاول أن يصوغ لنا قدرتها وسطوتها على الشخصيات وتغلغلها فى ضمائرهم معاً . وهى محاولة سينميها يحيى بطريقة فريدة فى عمله الطويل التالى .

(٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة

توشك (**الحقائق القديمة ...**) أن تكون تكملة من نوع فريد لـ (**الطوق والإسورة**) ، لأن إسكافى المودة ، بطلها وراويها ، يقدم لنا ما يمكن أن نسميه بعض ماشاهده مصطفى فى غربته ، إذا ماتصورنا أنه قضى هذه الغربة فى قاع مدينة القاهرة ، ولأن صورة الصعيدى خارج عالم الصعيد وطوق قوانينه وموضوعاته المحكمة مكملة لصورته داخله . وهى توشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها تدور فى فترة زمنية لاحقة لتلك التى دارت فيها أحداث (**الطوق والإسورة**) ، التى جرت فى الأربعينات والخمسينات ، فى حين تحاول (**الحقائق القديمة ...**) أن تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبيعى أن يكتب **يحيى الطاهر عبد الله** عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذى عاشه ، وأن يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التى نزح إليها مع بدايات الستينات ، وخاض مغامرة الحياة فيها وحده ، وجرب كثيراً مما عاناه إسكافى المودة فى عالمها الفظ . وتوشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها خطوة تالية من ناحية البناء الفنى وإن كانت برغم الاختلاف البنائى لاتزال تنتمى ـ مثلها ـ إلى عالم الحساسية الفنية الجديدة بأدواته ولغته ورؤاه ، إذ تنتقل بتجربة التتابع السببى والتسلل المنطقى التى سادت الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبيعى أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل يقدم إلينا عالماً مغايراً لعالم العمل الأول وإن لم تنفصم صلته به نهائيا ، إذ يصبح البطل هنا هو المحور ، وليس تلك الشبكة المعقدة غير المرئية من الموروثات التحتية والرؤى والقوانين والموضوعات الأخلاقية التى تقتنص كل الشخصيات فى أحبولتها المغرية ، ويصبح الهرب من العالم بديلاً من مواجهة شبكة تقاليده وشخصياته المعقدة تلك ، وتصبح حياة القاهرة الصاخبة الغنية المستعصية على الفهم بديلاً لعالم الصعيد الهادئ المحدود الواضح كحد السيف ، وتصبح اللحظة الزمنية المركزة المليئة بالأحداث بديلاً للامتداد الزمنى الطويل الذى تتتابع فيه الأجيال وتتعاقب الوقائع . وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الجدل بين العناصر الصانعة للعالم ولا حتى ضرورة التكرار التى تنغلق معها بعض الدوائر ويظل بعضها الآخر مفتوحاً ، فالبناء التكرارى واحد فى العملية وإن اختلفت طبيعة التتابع الذى يصوغ هذا التكرار ويصنعه ؛ إذ تخلت (الحقائق ..) عن معظم مكونات التتابع السببى أو المنطقى فى محاولة لخلق نوع جديد من التتابع الكيفى ، وإن لم تتخلص من بعض التصنع أو آثار عقلانية التتابع السببى التى تبدو غريبة على سياقات التتابع الكيفى الشعرية ، التى نجد بعض صورها الجنينية فى (الطوق والإسورة) ، كما ركزت على المزج بين المتناقضات ، وإدغام الفنتازى فى الواقعى ، والمبالغة فى التهوين ، والمأساة فى الملهاة . وحتى نبرز عناصر التشابه والاختلاف فى العملين علينا أن نتعرف عالم (**الحقائق القديمة ..**) ورؤاها بشىء من التفصيل .

وفى البداية نلاحظ الطبيعة الإبيسودية episodic للبناء ، فنحن لانبدأ بتيمة أساسية نتعرف على تفاصيلها وتنويعاتها فيما بعد ، كما شاهدنا فى (**الطوق والإسورة**) ، بل نجد أنفسنا بإزاء مدخل يحاول من البداية أن يرسى قواعد قص جديدة ، لاتعتمد على عنصر السرد أو التوقيع ، ولا تستهدف التشويق وإن حققته بصورة ما ، بل تريد إبراز المفارقات والتعليق عليها ، ولا تتورع عن استخدام المبالغات وغير ذلك من أساليب تجميد الصورة وتكبيرها ، لتبلور ماتريد من مفارقات . ويبدو ذلك واضحا منذ مطلع القصة :

> «**حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ـ يأكلان عجلاً مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، وحوتا مقليا ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات .. وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة) صرخ ـ هو الجائع الحافى العارى ـ صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح ـ عليه سلام الله .**» (ص ٥٦)

ففى هذا المطلع نواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التى تستهدف معالجة المبالغات والفنتازيا بأسلوب التناول الواقعى الهادئ ، والتى ثبتت هذه المبالغات والصور الساكنة فى ثنايا خيط من القص الواقعى ، الذى يروى خلاله العمل حدثا يمكن متابعة تفاصيله . فهناك رجل فقير جائع منهك يصعد فى طريق مرتفع ويشاهد مطعما لاندرى إن كان حقيقيا أو وهميا ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم فى لوحة وليست مشهداً واقعيا فى الطريق ، تعترض قصة هذا السائر الذى سيسقط من التعب بعد قليل . وهو اعتراض موظف ؛ إذ يتفاعل مع القصة الواقعية من جهة ، ومع غيره من الصور والأحداث والمشاهد الاعتراضية وشذرات الحكمة والقصص والحبكات الثانوية والمأثورات الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، لبناء صورة هذا العالم المعقد المتشابك ، الذى تحاول القصة أن تقدمه إلينا .

ويستمر الخط الواقعى فى التطور والاقتراب من الخط الفنتازى والتفاعل معه حينا يفد إلى المشهد الدركى والمخمور ، وتختلط مع وفودهما الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخدع التى يتحول معها البشر إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأننا فى عالم ألف ليلة الساحر . وما إن يبدأ القسم الثانى من هذا العمل حتى يدخلنا فى تفاصيل واحدة من تلك الحكايات الأسطورية وقد تلبست الخط الواقعى الذى نتعرف من خلاله على بطل هذا العمل ، وهو ذلك المخمور الأبدى ذى الشيطان الذى يدخله فى تجارب ومقالب لاتنتهى . فقد أعدنا القسم الأول لهذا ، وهو يرينا كيف يتحول الإنسان إلى حجر ، ويقدم إلينا المفارقات الزاعقة التى تحكم عالم العمل ، وتجعل حدتها اللامعقول محتملاً بل واقعيا أو فجا .



ومن هنا فإننا لا ندهش أبداً ونحن نشاهد الخمور وقد تحول إلى خروف يصحبه الدركى إلى بيته ، وما إن يجد نفسه وحده مع زوجة الدركى البضة الجميلة حتى يتخلى عنه شيطانه ، ويرتد آدميا يشبع شهوة الزوجة إلى رفسة القدم ، وتوقها إلى الولد الذى يؤمن مستقبلها مع هذا الدركى المستور ، ثم تطلقه الزوجة فيعود إلى ذاته القديمة وقد أفاق من سكره وتعرف على ذاته : «أنا إسكافى المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا» . (ص ٦٨) .

وما إن يتعرف على ذاته حتى تطالعه هموم واقعه التى لافكاك منها بغير التصور الواهى بأن زوجته المبتورة الثديين هى أس بلائه ، وهى التى أدخلته بنومها الثقيل فى تجربة الليلة الماضية ، عندما لم تفتح له الباب فاضطر إلى التحول إلى خروف لينجو من شر الدركى فوقع فى براثنه ، وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع زوجته البضة العاقلة . ولذلك فقد أراد أن يعاقبها على إفسادها لمزاجه ، وتبديدها لأثر الخمر من رأسه ، فضربها وجرها من شعرها الطويل الأسود ، الذى برقت مع لمعته فكرة جديدة فى رأسه ، أن يجز الشعر ويبيعه لابن نانا الحلاق حتى يشترى بثمنه زجاجة عرق . وما إن يفعل ذلك ويقبض الثمن حتى يضرب باب الخمارة ويدخل ويشرب ، لتبدأ دورة ثانية تنتهى به هذه المرة فى المخفر ليقضى بالسجن أسبوعا . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة أخرى خمارة مخالى الخالدة ؛ فهى المكان الوحيد الذى يستطيع أن يقصده مفلسا بعد رحلة العذاب ومعاناة السجن .

وفى الخمارة يلتقى فى هذه المرة بصديقه القديم «العربجى» ، الذى كان قد هجر الخمارة ولكن هواجسه ساقته إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه شرابه ، ويعيره فى المقابل أذنيه فيحكى له العربجى مشكلته التى دفعته إلى العودة إلى تعاطى الخمر . إن أولاده الذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد نصحته جارته أن يربى كلبا حتى يفدى ابنه الجديد . وعاش الولد مع الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستيقظت بموته كل مخاوفه القديمة ، وجاء إلى الخمارة يهدهد وساوسه ، وها هو ذا يجد أفضل من يواسيه ؛ يجد إسكافى المودة الذى يقاسمه شرابه ، ويخوض معه . وقد سرى عنه مغامرة من نوع جديد ، هى مغامرة البحث عن حماره المسروق وقد عرف فى أثناء ذلك بعض مايدفع الإسكافى إلى معاقرة الشراب : القرف من درب الصفا الذى يعيش فيه ، ومن سكانه القذرين اللصوص ـ الشتامين الجهلة . وأيضا فقد عرف شيئا عن أحلامه فى الانتقال إلى درب جديد عامر بالمودة ؛ إلى جمهورية جديدة لاقذارة فيها ولا غش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا يطارد فيها رجال البلدية الغلاظ الفقراء والضعفاء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة الغريبة التى لا ترعى سوى رجال الدرك وجباة الإتاوات الذين يفرضون على عالم الأسكافى الخوف والرعب ، ويحولون أغنياته إلى صمت أخرس رازح واختيارى ، تنتهى به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام إسكافى المودة الغريب .

وها نحن فى الدورة التالية نتعرف جانبا آخر فى حياة هذا الإسكافى الذى لم نشهد حتى اليوم سوى لياليه ؛ نتعرف واحدا من نهاراته فنعرف أنه يحترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر فى فض المنازعات التى تشب بين أصحاب الدكاكين المجاورة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة بصورتين متناقضتين دون أن يطرف له جفن ، وأنه محدث لبق قادر على إدارة دفة الحديث والأحداث معاً حتى تقود أخيراً إلى خمارة مخالى فى المساء حيث تصفو النفوس ، وتنتهى المنازعات ، وينحو الحديث صوب الهموم المشتركة .. الغلاء وتردى الأخلاق ومسخ القيم .. إنه آخر الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافى وندماؤه من هذا الزمان ؟! .. لا ؛ لأن أبشع مافى هذا العالم الذى ينتقدونه مع جرعات الخمر لايلبث أن يقتحم عليهم خمارتهم فى ثياب السمسار الذى يأتى بصفقة غريبة إلى صاحب المقهى الذى دعا الإسكافى للشراب فى هذا المساء . وتتولد من هذه الصفقة بذور الشقاق والخوف وتعرية الذات وإرهاف حدة النقد الاجتماعى والسياسى . ويأتى مع كل هذا التشتت إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهى دورة وتعلن ـ على نحو قاطع ـ عن ميلاد دورة جديدة .

وفى هذه الدورة الجديدة يقاسم إسكافى المودة موظفا صغيراً من سكان حارته همومه ، فنعرف من خلال هذه المقاسمة على زجاجة خمر فى حانة مخالى الكثير عن رحلة الإسكافى الذى هرب من قدره فى الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر فى المدينة الكبيرة التى تأخذ منه الصحاب وتضن عليه بالكفاف ، لكنه يدافع عن نفسه بقدر استطاعته ، وينتزع من بين أنياب الفقر والمعاناة لحظات من النشوة والسعادة عندما يعاقر الراح مع إنسان آخر فى لحظة من التواصل تختفى فيها الأسوار التى تعزل البشر عن بعضهم البعض هنيهة يرى فيها الإنسان لمحة من التواصل يعمق من إحساسه بالعزلة بعد تبددها الوشيك . ويعود الإسكافى ليواصل دورته الأبدية ، دورة البحث عن لحظة التحقق التى ما إن تحين حتى تتبدد ، لأن الإسكافى يبدو هنا كأنه محكوم عليه بالعزلة ؛ فما إن يقترب من إنسان ويلمس كل منهما فى الآخر شيئا حتى تقهرهما الظروف على أن يبتعد كل منهما عن الآخر مرة أخرى .

ونحن نصادفه وقد صفت له الدنيا مؤقتا ، فقد رتق ثلاثة نعال فى يوم واحد ، وشرب من الخمر كفايته ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ يبيع من كلامه ومعرفته ورؤاه ماجعلنا نتعرف جغرافية المكان ، وتركيبه البشرى والاجتماعى ، والأدواء الأخلاقية التى حاقت به ، وعلى الغلاء الذى يكوى الناس بنيرانه ، وعلى طائرات الأعداء التى تحرق البيوت ، وعلى أن «**الدنيا .. حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم ، والدنيا كابوس أيضا**» (**ص ١١٤**) ؛ ففى الحلم يكرر الواقع نفسه . ويطارده الدركى ، يقضى بالمخفر أياما ، ينظف فيها مرابط الخيل ، ويتشوف لقطرة خمر ، ولحظة تواصل ، ويحلم بجمهوريته القائمة على المحبة والمودة ، والتى لاتتحقق أبداً ، فيدفعه استحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفى هذه الدورة السابعة يكتشف السر وقد صفا عقله . وبدأ يفكر : إنها الأبجدية .. وهى أبجدية عالم جديد شائه ، تنقلب فيه القيم ، وتصبح التجارة فى السوق السوداء هى أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الخسة والدناءة هى السبيل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السفر إلى البلاد العربية والعمل فى الخارج وسيلة الحياة فى الداخل . ويدور حوار دائم بين إسكافى المودة المخمور وإسكافى المودة الصاحى فى عملية انشطار وتوحد جدلية دائمة ، لاتلبث أن ترتد بنا إلى إسكافى المودة المخمور ، الذى يجره الشرطى من قفاه إلى المخفر ، لتنتهى هذه الدورة كما انتهت كل الدورات ، ولتنغلق الدائرة الكاملة على البطل الذى لاتتحقق أحلامه أبداً ، والذى تنتهى كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمفارقات القاسية والقيم الشائهة إلى الإحباط والقهر وزنزانة المخفر .

وهنا تنتهى آخر الدوائر الإبيسودية episodic السبع من حيث بدأت ، وكأنما تغلق حلقاتها المحكمة على محاولات البطل الساذجة للإفلات من إسار هذا العالم المفروض عليه ، الذى يبدو ـ برغم غلالة الادعاء الرقيقة ـ أنه عاجز عن فهمه تماما . صحيح أنه حاول فى الدائرة السابعة والأخيرة ـ بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدماغ الصافية (ص ١١٨) ـ أن يطلق من مسدسه الوهمى ، المصنوع من الكف المطبقة والسبابة المشهرة ، النار على بعض صانعى مأساته ؛ على محالى الواقف خلف البار ، الذى يمكن الجميع بشرابه من التعايش مع كل هذه التناقضات الزاعقة ، والاكتفاء بالشراب واللافعل . ولكنه يظل عاجزاً عن إيجاد مخرج ، اللهم إلا المحافظة على نفسه حيا ـ والحياة نفسها قيمة عظيمة ـ وانتزاع لحظات عابرة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذاذات الحياة . يظل مستسلما لتلك الدائرة الجهنمية التى تدفعه إلى الخمارة هربا من واقعه ، وجريا وراء أحلامه العصية ؛ ثم ترده الخمر مع يد الدركى ، وصمم زوجته عن الاستجابة لضرباته على بابها الموصد أبداً فى وجهه ، إلى أبشع مافى هذا الواقع من علاقات .

ولذلك توشك دوائر هذا العمل السبع أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواجد والهموم ، ولتعرية المجتمع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفجاجة وسلاسة أحيانا . تعود بعدها الحياة إلى سيرتها الأولى وقد استمدت من هذه الجلسات التى تستهدف السخرية من الذات ومن الواقع الخارجى معا طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة مافى الواقع من فساد وقيم مغلوطة . فالبناء فى هذا العمل الفنى صدى لتفكك الواقع وتفتت مكوناته وجزئية الوعى بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطمح فى نفس الوقت إلى أن يخلق شخصية صعلوك إنسانى كبير ، يطوف العالم بخفة ورشاقة فاهمة ، وينطوى على كثير من سمات الشخصية النمطية لابن البلد الذى يعشق الحسية ولا يعبأ بالروادع بل يتعامل معها بطريقته المميزة والشديدة الخصوصية . لكنه قد أغرق شخصيته فى طوفان من الجزئيات والتفاصيل التى لارابط بينها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتى تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقلوب الكريهة الفظة ، وتكشف وقت غياب الوعى عن قوانينه ومنطقه الذى يحاكى بطبيعته المنطق الصاحى ؛ منطق العقل والإفاقة ، وأخفق فى إنجاز طموحه الكبير لخلق شخصية الصعلوك وإن نجح فى إبراز شئ من تفكك الواقع واهتراء نماذجه الناجحة وإنسانية نماذجه المسحوقة .

وقد استخدمت (**الحقائق القديمة ...**) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التى تنتمى إلى الشكل الملحمى وليس إلى الشكل الدرامى الذى ساد (**الطوق والإسورة**) **كما قالت الدكتورة لطيفة الزيات** ، وإن كان فى (**الطوق والإسورة**) ـ كما بينا ـ كثير من العناصر البنائية التى يمكن إدراجها تحت نطاق الشكل الملحمى ، بالصورة التى تدعونا إلى القول بأن (**الحقائق القديمة ...**) تنطوى على تنمية وتركيز للعناصر البنائية الملحمية فى سابقتها ، وعلى استئصال عناصر القص القديمة التى بقى جزء منها فى (**الطوق والإسورة**) ، لأن فى العملية بعد ذلك أوجه شبه عدة ، وبخاصة على المستوى الأعمق : مستوى تناول دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية فى صياغة مقادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبيعى أن تتبلور عناصر الشكل الملحمى على نحو أشمل فى العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكثر قدرة على تجسيد فوضى الواقع ، واختلاط الرؤى والقيم الذى تميزت به المرحلة التى تدور فيها أحداث (**الحقائق القديمة ...**) ، إن صح أن بها أحداثا بالمعنى المألوف لهذا المصطلح .

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التى تجمعها حبكة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والجزئيات التى تنعكس على مرايا وعى إنسان مسحوق لايفقد قدرته على إدراك الأمور فى سمادير الخمر ، وإنما يرتد إليه وعيه مع رشفاتها الشافية من القهر والخوف والمجاراة . فحياة إسكافى المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لغياب الوعى أو تغييبا قسريا (وربما كان إراديا) له . وحتى يصبح لهذه المجموعة من الصور المفككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته ، لتأصيل ماتقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذى توارثناه منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التى توقظ فى المتلقى قصص ألف ليلة

القديمة ، وللاصطلاحات الشعبية الاعتراضية ، ولتراكيب اللغة العامية ، التى تتسلل تحت قشرة الفصحى وتمنحها مذاقا جديدا ونحواً جديدا .

وهو يكثر أيضا من استخدامه لبعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة العربية للكتاب المقدس ، لا ليصوغ بها سفر تكوينه الخاص ، بل ليكتب بها سفر تكوين مقلوب ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قادر مسيطر ، بل يتفكك ويتحلل ويتولى مقاليد تدهوره السوقة واللصوص والسماسرة وفاقدو الضمائر . إنه سفر التصدع والانهيار وتدهور القيم وتهرؤ العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة التوراتية ، وهى تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحى بتقديم الماهية على الوجود ؛ وهى التى تتردد فى ثنايا العمل . وتتفق هذه السمة فى أحد أبعادها مع تلك السكونية القدرية التى يطرحها البناء الدائرى المحكم الذى يهون من قيمة التغيير ، ويبرز رسوخ التكرار والاستمرار ، ومع الولع بالتنكير الذى يؤكد بدوره المبهم والعمومى على حساب المعرف والخصوصى ، والنمطى على حساب الحسى والمتميز ، ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إحالات ، أحداث) لتحويلها إلى مراس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض جزئيات هذا الشتات ، والإحساس بالألفة مع العالم الذى يقدمه الكاتب له ، وبرسوخ بعض الثوابت والمتغيرات فيه . وكل هذه سمات سنتعرف عليها وقد انتابها بعض التغير فى آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطويلة .

(٣) تصاوير من التراب والماء والشمس

إذا كانت هناك صلة واهنة بين (**الطوق والإسورة**) و (**الحقائق القديمة ...**) فإن الأواصر التى تربط (**الحقائق القديمة ...**) بآخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) وثيقة للغاية . (فالتصاوير) تكملة حقيقية للحقائق ، ليس فقط لأنها تتناول نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية ـ أو بالأحرى السنوات الأخيرة من نفس العقد الذى تناولت (**الحقائق القديمة ...**) سنواته الأولى ، ولكن أيضا لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذى قدمته سابقتها : الوجه المكمل لصورة التناقضات الحادة والساخرة ، الذى طالعتنا بها (**الحقائق القديمة ...**) ، وجه المعاناة المأساوية لإسكافى المودة ورفاقه من المقهورين المعذبين بوعيهم بما يدور فى الواقع من حولهم ، وبعجزهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تغييره ، والراغبين فى استقطار لحظات من التحقق ـ واعتصار اللذة ، وتخليق السعادة فى قلب الألم والنشوة والمعاناة .

(**فالتصاوير**) لاتقدم إلينا إسكافى المودة المراقب اللامبالى ، الذى يستمتع بسخريته الكلبية وبتعاليه المستتر المحاذر على كل مايدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذى شاهدناه فى (**الحقائق القديمة ...**) ، بل تقدم إلينا إسكافى المودة المشارك المقهور ـ ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئا ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو فى قاع القاع نفسه ؛ وهذه هى دلالة مهنته . فهو ليس إسكافيا بمعنى أنه يرتق النعال فحسب ، ولكنه إسكافى بالمعنى الاجتماعى ؛ بمعنى وجوده فى قاع السلم الاجتماعى ، وبالقرب من هموم القاع وصبواته . صحيح أنه حاول ذات مزة التمرد على قدره الاجتماعى كما تقول لنا (**الحقائق القديمة ...**) ، وترك الصعيد راغبا فى واقع أفضل ، ولكن قدره الاجتماعى الذى هرب منه فى الصعيد قد لحق به فى القاهرة . وها هو ذا يحاول أن يتساند مع أمثاله من المقهورين حتى يستطيع احتمال هذا الواقع الجديد الذى لايختلف كثيراً فى جبروته وقسوته عن خشونة الحياة فى الصعيد وقسوتها .

وتلجأ (تصاوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحقائق القديمة...) البنائى ومختلف عنه معا فى تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشائق الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنسانى الكبير ، إسكافى المودة فى مدينة القاهرة . فهى تعتمد مثلها على البناء الإبيسودى شبه المفكك ظاهريا ، وعلى نفس اللغة المثقلة بالرؤى والتراكيب العامية والشعبية الثرية بالإيحاءات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا البناء وتلك اللغة من كل عناصر التشويق القصصى أو الجمال الشاعرى التقليدى التى بقى شىء كثير منها فى بعض فصول (الحقائق القديمة ...) وأن تنقذ القارئ من أحبولة الاستغراق فى معرفة الجزئيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاهتمام الشديد بحدث أو شخصية ما ؛ لأن كل هذا يتحقق عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصاص الشعبى وكتاب المسرح الملحمى معاً ؛ إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصولها بمقتطفات قصيرة من الأقوال أو التأملات الخاصة ببطلها الرئيسى ، إسكافى المودة ، تلخص معظم مايدور فى الفصل الذى تفتتحه من رؤى وأحداث ، مضافا إلى ذلك رؤية البطل النفسية والعقلية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التى علينا ألا نستغرق فى تتبع مجراها ، وأن نلتفت إلى أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا .

فهذا العمل القصصى كما يقول عنوانه (تصاوير من التراب والماء والشمس) ليس بأى حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التقليدية القديمة ، بل هو تقديم لمجموعة من التصاوير ـ كتصاوير المقابر ورسوم المعابد القديمة ـ التى تؤمن بقدرة الخطوط التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الجمالى والفكرى معاً ، والتى تعتمد على المواد والعناصر الأساسية فحسب . فهى ليست تصاوير من الألوان الباذخة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التى تصنع الحياة ؛ وهى الماء والتراب والشمس ، والتى تذكرنا بالطبيعيين اليونانيين الأوائل من طاليس وأنكسيمندريس وهرقليطس ، وبالطبيعيين المتأخرين مثل أنبادوقليس وديموقريطيس وأنكساغوراس وغيرهم من الفلاسفة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة . ذلك أن الشمس فى عنوان هذا العمل القصصى تأتى للتصاوير بعنصرين معاً ؛ وهما النار والهواء . ولا ينعكس هذا الاهتمام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصانعة للعالم ، فى عنوان العمل فحسب ، بل فى بنائه وصياغته ولغته . وحتى نتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نصحب العمل فى محاولة للتحليل لا تستهدف تلخيصه ؛ فالتلخيص هو إحدى وسائله البنائية ، بل ترمى إلى التعرف على محاوره الأساسية .

ويبدأ الفصل الأول من (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) بهذه السطور التلخيصية الدالة :

«**الناس بالناس ، والناس للناس ، وصاحبي الطاعن فى السن فى كرب ـ فبعد موت ابنه الوحيد ماتت أم ابنه صبح اليوم الأربعاء ، ووقفنى أمام الصاحب مكتوف اليدين مرذولة .** » .

التى نعرف منها كل الأحداث الرئيسية التى دارت ، أو بالأحرى ستدور فى هذا الفصل ، ونعرف معها أيضا المنظور الأخلاقى الذى يرى خلاله البطل «إسكافى المودة» ، الذى يوقع هذه المفتتحات ، الأحداث ، ويتصور دوره فيها. إنه يحس بمسئولية عما يجرى لصاحبه تفرضها عليه هذه القيمة ـ القانون ـ العرف «الناس بالناس ، والناس للناس» . ومن هنا فإن كرب صاحبه قاسم هو كربه ، وهو الذى يدفعه إلى اليقين بأن «**الفعل واجب .. الفعل فرض**» .. لكن ترى ما هو نوع الفعل الذى يستطيع الإسكافى إتيانه إزاء هذا الموت الغاشم الذى اختطف زوجة صاحبه سوى مصاحبة هذا الصاحب إلى موئل النسيان وهدهدة الأحزان ؛ إلى خمارة مخالى .

لكن الإحساس بضرورة الفعل ، حتى ولو كان فعلاً سلبيا من هذا النوع ، يوقع الإسكافى فى المأزق ؛ فهو مفلس ، ومع ذلك انفلتت منه بأريحية الدعوة إلى الخمارة . وها هو ذا يعلل النفس بأنه قد يجد فى الخمارة بعض بلديات قاسم يشربون ؛ فربما دعوهما إلى الشراب ، وخلصوه من هذا المأزق . غير أنهما يجدان الخمارة خالية فى ذلك الوقت من النهار ، فيحاول الإسكافى أن يتخلص من المأزق بالحيلة . ويتدفق الشراب ، وتتدفق معه هموم قاسم الصعيدى الذى نزح إلى القاهرة هاربا من الفقر ليواجه فيها آلام الفقر ، وليفقد فيها إحدى عينيه فى اعتصامات الطلبة ومظاهراتهم ، وليحمل معه إليها ميراثا من الرؤى والعادات والمعتقدات الشعبية التى تحكم تصرفاته ، وتملى عليه سلوكه . ويتحول هذا الميراث إلى عبء يبهظ كاهل قاسم ، لأنه يطالبه بما لاطاقة له به . فأسلاف قاسم قد أورثوه فهما خاصاً للموت فى صورة ملاك يمسك بحربة ، يجرح البدن ويستل الروح ، وتبقى الروح معلقة بجروح البدن حتى يتصدق أهل الميت بسورتين من القرآن تقرآن على قبره . لكن أنىّ له وهو الفقير المعوز بأجر المقرئ وقد أثقله شراء الكفن واكتراء الغسّال والحفار والخشبة .

هنا يتفتق ذهن الإسكافى عن حيلة جديدة ؛ فلماذا لا يستعير جهاز تسجيل يدير به شريطا بحجم الكف ، فيه ما يكفى من التسجيلات القرآنية الكفيلة بإنقاذ روح الزوجة المعلقة بجروح البدن لاتزال ؟ . ويذهب إلى خص رجب جامع الخرق بزجاجة من طيب لخمر يحتسيانها معاً ، ويستعير منه الجهاز الذى كان كل ماخرج به رجب من شقاء عامين فى ليبيا ، أحبطتها عبثية الاشتباكات بين البلدين الشقيقين . وعاد إلى خمارة مخالى ، وأوصل الجهاز بالكهرباء لعل غناءه يذهب بوطأة الأحزان ، أو يروّح عن النفوس وهى تتبادل المواجد والأسرار والهموم ولكنها برغم ذلك تنتشى بلحظة الشراب والتواصل .

«**وضحك الاثنان .. فهاهما فى الحياة هنا فى خمارة مخالى قاعدان يشربان** » ، **وقادران على أن يقهرا كل الهموم والمثبطات ، بالجلد مرة وبالحيلة أخرى . وها هى ذى الحيلة تدفع الإسكافى الجائع الشارب إلى أن يبيع الجهاز إلى مخالى ويقبض جنيهات قليلة لكنها كافية لأن تمد مع الشراب مائدة عامرة باللحم الشهى ، وخمرا ينال منها رجب ـ وقد انضم إليهما ـ نصيبا ينسيه أن يسأل عن جهازه العزيز** .

ما إن أفاق رجب فى ضحى اليوم التالى حتى سأل عن جهازه فقال له الإسكافى إنهم نسوه فى خمارة مخالى ولابد أنهم مستردوه فى المساء . يجتمع الصحاب الثلاثة فى الخمارة ، ويصارح الإسكافى رجب بما حدث أمس ، ويتفق معه بعد أن شربوا جميعا حتى آخر مليم على أن يمسك بخناقه ويصرخ بأنه قد سرق جهازه حتى يستردوا الجهاز بالحيلة من مخالى القادر على شراء ألف جهاز لرجب الذى سدت فى وجهه سبل الحصول على جهاز آخر ، بعد أن أغلقت أمامه حدود البلاد العربية . وتنجح الحيلة ، ويسترد رجب جهازه ، ولكن مخالى يحرّم على إسكافى المودة دخول خمارته بعد هذا اليوم المشهود .

والإسكافى لا يطيق الحياة بلا خمر ؛ فالخمر لاتمنحه فقط القدرة على احتمال حياته ، بل تقدم له أيضا فرصة التواصل الإنسانى مع الآخرين والحديث معهم ، وفرصة الهرب من واقعه الكئيب ومن عالمه المقفل العارى من أى متعة ، الذى يجد فيه الإنسان متعته الوحيدة فى «**خروج البول السخن من قضيبه**» ؛ فقد سدت أمامه بالفقر والعجز سبل إشباع الشهوات والغرائز ، التى يؤدى إشباعها إلى شىء من اللذة ، ولم يبق له سوى أن يثرثر مع الصحاب ، ويتفلسف بسذاجة ، ويعلق بحسرة وسخرية على انقسام الدنيا إلى غالب ومغلوب ، وغنى وفقير ، وعلى قبوعه هو وصحبه بالقرب من قاع عالم المغلوبين الفقراء العاجزين عن التحليق والتحقق ، لكنهم مع ذلك يستطيعون ـ بالحيلة وحدها ، فالدنيا عندهم «**بنت الحيلة**» ـ أن يجدوا الطريق ـ مهما ضاقت بهم السبل ـ إلى شئ من الترويح عن النفس .. إلى خمارة مخالى التى طرد من فردوسها الإسكافى وظل يحتال حتى عاد إليها بخطة ماكرة ساذجة معاً . ومع العودة إلى الخمارة تعيد الدورة الأبدية نفسها مرة أخرى : شراب وتبادل للمواجد وعراك تتصافى بعده النفوس فى مودة وحب ثم تندلع بوادر شجار جديد لاتنتهى بغير القهر والإحباط . وفى هذه الدورة الجديدة تمزق سكاكين الخمر أحشاء رجب ، ويتشاجر الإسكافى مع قاسم الذى يديم التحديق فى الأرض جريا وراء سراب احتمال أن يجد شيئا ثمينا يخلصه من فقره ، الذى يخاف عليه الإسكافى من أخطار السيارات المسرعة الهوجاء فيظن أنه ينفس عليه حظه القادم وارتفاعه المرتقب إلى طبقة أعلى إذا ما وجد لقيته ، فيتشاجر معه ويتركه ويمضى .

ويبقى الإسكافى وحده مع رجب الذى يعانى من أمغاص السكر ، يواسيه ويرعاه ، ويحكى له حكايات الفساد الذى استشرى ، عله يهدأ وينام . وما إن ينام حتى يجئ قادم جديد ، هو صديق قديم لرجب النائم ، يجتر معه مرة أخرى ملاحظاته عن فساد العالم وانقلاب ميزان القيم وندرة الأنقياء بصورة فيها قدر من الفجاجة وشىء من السذاجة . فالقادم الجديد (فتح الله) ، وهو لص محترف ، يحادث الإسكافى عن

اللصوص الكبار واللصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرقة باختلاف حجمها وشكلها وطبقة مقترفها برغم ثبات جوهرها . ويمضى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالمال والخمر والحشيش والطعام ، ويظل الأصدقاء الثلاثة فى انتظاره ، أو بالأحرى فى انتظار ماسيجلبه من بهجة تقضى على بعض مافى حياتهم من جفاف وإجداب ، وتبدد هموم ما يتذاكرونه من أحداث الواقع السياسى المؤسنة . ويعود فتح الله بالمال والخمر ، وينطلق قاسم ليشترى شواء طيبا حتى تكتمل المتعة ، ويفتح رجب مذياعه الذى يعدهم بالرخاء ويتوعد العرب الرافضة ويحكى الإسكافى حكاياته وهو يلعب بمؤشر الراديو حتى قدمت مختلف المحطات متنافر الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور الشراب ، ويزداد اختلاط الأشياء ، ويرق الخيط الفاصل بين الأكذوبة والحقيقة ، ويسهل الاستهواء .. وما إن يحكى رجب حكاية عن الذين يسرقون الأكفان من المقابر حتى يظن قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جاريا حتى يستر عورتها . وقد حاولوا إيقافه ، ولكنه أفلت منهم ، مندفعاً إلى الطريق ، فقذفت به العربة المسرعة تحت أقدامهم ينزف دماً .

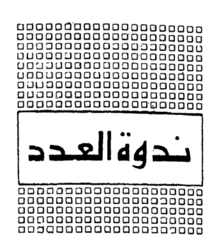
وتجهز هذه النهاية القاسية على أجنحة البهجة التى كانت قد أوشكت على أن تمنح هؤلاء التعساء بعضا من السعادة ، فإذا هم يحملون قاسم من مستشفى إلى مستشفى ، بحثا عن الدم ، فى مطاردة عبثية مع الأقدار بلا جدوى . ويموت قاسم ، ويتركه الصحاب فى المستشفى ، ويخرجون من غرفة المحقق مهزومين ، تاركين صديقهم من ورائهم ، لأن «**المستشفى الحكومى إذا ماحل الموت بالحى قامت بواجبها نحوه أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكافى ورجب وفتح الله**» وبهذه الكلمات الحادة المباشرة القاسية ، التى يدور فيها جدل عميق بين الموت والحياة ، بين الأحياء والموتى ــ الأحياء تنتهى (تصاوير ...) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التى ظلت تنفتح لتغلق من جديد على هذه التيمة الأثيرة عند **يحيى الطاهر عبد الله** منذ بدايات عمله الطويل الأول (**الطوق والإسورة**) ، وحتى السطور الأخيرة فى آخر أعماله .

والموت فى (**تصاوير ...**) لايغلق الدائرة فحسب ، ولكنه يكشف العجز والقهر والإحباط ، لأنه يجبر الصحاب على التخلى عن جثة صاحبهم بقسوة ، ودونما أى سنتمنتالية أو صراخ ، لأنهم عاجزون عن مواراته التراب فى كرامة ، ولأنهم موقنون أن الحياة نفسها هى القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التى عليهم أن يحيوها ، وليست مايفرضه عليهم الموروث القديم الذى استولى على قاسم حيا وميتا . إن قسوة حياتهم هى التى تدفعهم إلى التخلى عن كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ؛ لأن هامش الاختيار المتاح أمامهم ضيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معدوما . فالموت عند **يحيى الطاهر عبد الله** قدر ميتا فيزيقى وقدر اجتماعى فى الآن نفسه ، وهو يوشك ــ للمفارقة ــ أن يكون الخلاص الوحيد من فساد العالم ولاعدالته ، وإن لم يكن خلاصا بالمعنى المألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وغلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسيا حول إشكالية الوعى والمعمار الدائرى من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو انطوائه على نوع من العدالة الكونية من ناحية أخرى .

فالمعمار الدائرى ينطوى فى بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن ، لاينتاب التغير فيه الجوهر بقدر ما يعنى المظهر . كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل مايبدو فيه من عشوائية وعفوية وانفلات . لكن يحيى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدراً من عناصر التغير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصى عند يحيى الطاهر عبد الله فى هذه القصص الثلاث الطويلة لايتطور بل تتغير بعض ملامحه ، وتتباين تبديات المصائر والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتا إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكافى لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو مصيره من حيث الجوهر ، وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباينة الشكل والغاية . وهذا يعنى أن هناك قدرا كبيرا من التباين وقدرا أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

ففى مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة فى عمل واحد كبير ، يقدم لوحة عريضة لانهيار العالم القديم وتهرؤ العالم الجديد الذى يبدو أكثر تفككا وأشد امتلاء بالقهر والإحباط . فمصطفى ليس أفضل من الإسكافى ، ولا الإسكافى أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هى حلقات متشابهة فى سلسلة من القهر والمعاناة ، لاتملك إلا أن تتوالى وتستمر على نفس المنوال ؛ فالحياة ــ برغم كل شئ ــ يجب أن تعاش ، وهى تبدو أحيانا وكأنها تستحق أن تعاش . وبطل يحيى الطاهر عبد الله يدرك أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكتوب عليه ، وكأنما هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية «السعيدة» لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت المادى أو المعنوى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحيى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد تجود به من بهجة ولذاذات ، هما نسيج الأعمال الثلاثة ولحمتها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح فى العملين الأخيرين .

وبرغم هذه الدائرة المحكمة ، وفى ثنايا منطقها الصارم ، يمكننا أن نتلمس بعض ملامح التغير الذى لا ينتاب جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوما بثقافة القرية الصعيدية التحتية ، التى تطبق عليه كالإسورة ، فى العمل الأول ، بدا متحللاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته فى العمل الثانى ، ثم عائداً إلى كن جماعة الصحاب الصغيرة ، ومنطقها الجديد ، وعالمها الذى يوشك أن يخلق قوانينه وقيمه الخاصة ، فى العمل الأخير . وبعد أن استبدل بعالم القرية المتماسك الحارة التى تبدو كفردوس هروبى كبير ، استبدل بالحارة عالما آخر ، فيه قدر من التماسك ، ليس فى صرامة الطوق والإسورة ، وإن كان فيه شئ من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغيرات البادية تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسى الذى يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو منطق الثبات والاستمرار ؛ وهو منطق يكشف ما فى رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنسانى من مأساوية وتشاؤم .



مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينات والسبعينات

حيث تُهزم الذات الفردية بهزم الوطن

صبرى موسى

أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المضنى

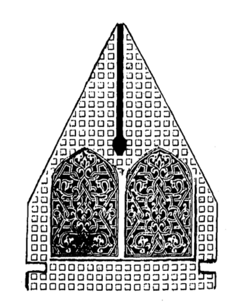
صنع الله إبراهيم

فى الزينى بركات التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات

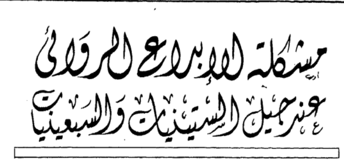
جمال الغيطانى

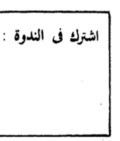
الإبداع تعبير عن خلل ما فى المجتمع

يوسف العقيد



ندوة العدد





- جمال الغيطانى
- صبرى موسى
- صنع الله إبراهيم
- يوسف القعيد

من أسرة التحرير :

- اعتدال عثمان
- محمد بدوى

اعتدال عثمان :

أرجو أن تسمحوا لى بأن أبدأ هذه الندوة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحديث، حول مجموعة من القضايا الأساسية. من ذلك علاقة الكاتب بالواقع، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ، وأيضا علاقة الكاتب بنصه الذى يبدعه. ومفهوم طبعا أن هناك مجالات أخرى للحديث يمكن أن نتطرق إليها حسبما يقتضى الأمر.

جمال الغيطانى :

أعتقد أننا ينبغى لنا أن نتوقف فى البداية عند المناخ الأدبى الذى ساد حياتنا منذ نهاية الستينيات، فالحركة الأدبية فى هذه الحقبة قد مرت بأزمة نتيجة لجملة عوامل ليس للأدب علاقة مباشرة بها، ولكننا يمكن أيضا أن نقول إنه منذ أواخر الستينيات قد حدث فراغ نقدى نتيجة لهجرة بعض النقاد، وموت بعضهم، وتوقف بعضهم عن الكتابة. وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير الموهوبين الذين فرضتهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتليفزيونية. وخصوصا مسلسلات رمضان، فضلا عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية. وعلى الرغم من أن النقد لم يجد لديهم ما يهتم به نتيجة لتهافت كتاباتهم، فإنهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الوسائل. ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصيا إلى اقتناع خاص بى يتمثل فى الزهد فى أجهزة النشر المصرية ونشر بعض أعمالى، ولو بصفة مؤقتة، خارج مصر، على الرغم من أننى أعمل فى دار نشر صحفية كبرى. وقد نشأ عن ذلك أن الأدب الصادق المعبر عن حركة الواقع الجوهرية كان يصطدم - نظرا للحصار الذى ضرب عليه - بتلك المؤسسات، فكان أقصى ما أستطيع فعله هو أن أطبع عددا محدودا من أعمالى على آلة الزيروكس فى حدود خمسمائة نسخة، وأوزعها أنا وأصدقائى بطريقة بدائية. وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل لظهور تلك الأعمال. وكنت أعى أن القارئ الذى أريد الوصول إليه قارئ خاص. وربما نشأ عن ذلك نوع من التقوقع، لكننى مستمر فى الكتابة لأنها العمل الوحيد الذى أتقنه.

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن فيما قاله جمال تعبيرا يصدق بالنسبة إلى كذلك.

صبرى موسى :

أعتقد اننا جميعا نتفق مع جمال فيما طرحه من الحديث عن حالة التمزق فى المناخ الأدبى، فالبيئة غير صالحة، وغير مشجعة على الإبداع أو الخلق. وهذا ما يؤدى بالأديب إلى الانغلاق على ذاته، فيشكل تصوراته ومفاهيمه ومعتقداته الخاصة بمعزل عن الآخرين. وكان الأولى أن يكون هناك مناخ أدبى يسمح بالإبداع الحر المتكامل، ويشعر الأديب بأنه جزء من تيار واحد متناغم.

اعتدال عثمان :

ولكن، ما الأسباب التى أدت إلى ذلك فى رأيك؟

صبرى موسى :

الظروف السياسية لعبت دورا كبيرا، فعملت على حجب أدباء، وتسليط الأضواء على آخرين، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق، وبعضهم قد يكون على قدر ضئيل من الموهبة. وربما كان منهم موهوبون، لكن الظروف وضعتهم فى أمكنة جعلتهم أكبر من حجومهم. هذا بالإضافة إلى ما ذكر من عجز المؤسسات الأدبية والفنية عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها، وقلة مجالات النشر، واختفاء النقد، وتحوله إلى فنون أخرى كالسينما والمسرح والتليفزيون. كل ذلك كان كافيا لإفساد المناخ الأدبى.

يوسف القعيد :

وهذا هو ما يصنع الأزمة...

صبرى موسى :

لا أريد أن أستخدم كلمة «أزمة»، فهناك - بلا شك - إبداع. ولكن المشكلة هى مشكلة التواصل.

جمال الغيطانى :

لكن كيف يبدع الفنان فى ظروف غير مواتية. أقل ما يقال فيها إنها ظروف قهر...

يوسف القعيد.

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هى المرحلة الفاصلة بين الموت والانفراج؛ ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من عنق الزجاجة. أما فيما يتعلق بدور النقاد فإن هناك خطأ كثيرا ما نقع فيه؛ لأن الإبداع عمل فردى، فى حين أن النقد عمل جماعى مرتبط بفلسفة عامة أو اتجاه فكرى عام. وفى السنين الماضية لم يكن هناك فلسفة عامة؛ ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية. ليس هذا دفاعا عن النقاد، ولكننا كنا فى الحقيقة نفتقد تلك الفلسفة، أو ذلك الاتجاه العام الذى يساعد على قيام حركة نقدية. ومن هنا كان هناك إبداع، ولكن النقد كان غائبا، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أعمال أجيال كاملة ظهرت فى الرواية المصرية، وكل ما كان يحدث هو التجاهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب، ومحاولة خلق

كتاب آخرين يعملون تحت مظلة السلطة .

هذا فيما يتعلق بالأزمة ، وأنتقل الآن إلى الحديث عن علاقة الكاتب بموضوعه . وفى رأيى أن الإبداع تعبير عن خلل ما فى الواقع . وأنا شخصيا أفقد رغبتى فى الكتابة عندما ينتفى هذا الخلل ، ولكن التعبير الفنى عما حدث فى مجتمعنا من خلل فى الحقبة الأخيرة لم يكن من المستطاع ، لأن الفئة المتسلطة كانت تضمر العداء الغريب للمثقفين . ومن أجل ذلك فقد قادنى موقفى من هذه الفئة إلى إنتاج أدب سياسى صريح ومباشر ، وكنت أرى أن الاستمرار فى هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للنقاش .

أما فيما يتصل بعلاقتى بالقارئ فإننى أكتفى بالإشارة إلى بعض النقاط . أولا .. أجدنى محاصرا بحالة من الأمية التى تعوق تواصلى مع القاعدة الأساسية التى أكتب لها . وفى يقينى أنه لابد من خلق قاعدة أساسية من القراء يعتمد عليها الكاتب . ولأن قنوات التوصيل التى تربطنا بالقراء غير قائمة فإننى أستطيع أن أقول إن أدبنا قد ولد فى المنفى . أضف إلى ذلك أننا نعيش فى عصر هيمنة أجهزة الإعلام على حواس المواطن طوال اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقفا واختيارا فى مواجهة التليفزيون والإذاعة والسينما . أما عن كيفية الخروج من هذا الوضع فأرى أن المسألة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائما ، وإن كانت هناك إرهاصات تغيير .

صنع الله إبراهيم :

فى رأيى أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالنص الذى يكتبه ، وبأدوات عمله إنما ترتبط على نحو أو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدث الزملاء عن وضعية الأديب فى مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يعانى الكثير فى إطار شروط تلك الوضعية .

اعتدال عثمان :

أليست هناك مشكلات من نوع فنى مع النص مثلا ؟

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بالوضع السياسى والاجتماعى ، فحتى الذين استطاعوا أن يجدوا صيغة ما يتحركون من خلالها كنجيب محفوظ ، قد ووجهوا أحيانا بالمنع كذلك . وأنا لا أوافق على منع أى كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا فماذا سيكتب إذن ؟

اعتدال عثمان :

لقد طرحت مشكلة التواصل بين الأديب وجمهوره ، فهل تعتقد أن الكاتب يكون على وعى بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صنع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب وفى ذهنه أن يصل إلى الجماعة ، على الرغم مما يدعيه بعض الأدباء مخالفا لهذا . فإذا لم يكتب الكاتب ليتواصل مع الآخرين ويتفاعل معهم ، فلماذا يكتب إذن ؟ إنه بكل تأكيد يأمل فى أن يصل صوته . وقد يحدث هذا فى إيقاع بطئ ، أو متدرج ، لكن الكاتب يصل آخر الأمر ، وعلى الأقل فإنه يصل إلى الخارج .

اعتدال عثمان :

وماذا بالنسبة إليك ؟

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن كتاباتى أحدثت أصداء فى الخارج أكثر مما كان لها فى الداخل .

محمد بدوى :

من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يجاوز قضية علاقة الكاتب بالسلطة ، وربما كان من المفيد الآن أن تحدثونا عن المغامرة الفنية التى تمثلت فى كتابات جيل الستينيات . فهل يمكن أن تحدثونا الآن ، كلٌّ من خلال تجربته عن عناصر هذه المغامرة ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب باللغة وبناء العالم والرمز والتشكيلات الأليجورية ، ومستويات الأزمنة فى الرواية ... الخ .

صبرى موسى :

هذه وظيفة الناقد .

محمد بدوى :

لكن الكاتب يعى ما يصنعه .

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أنه يعى ذلك ، ولكن على نحو يختلف فيه عن الناقد .

صبرى موسى :

فى رأيى أنه من المستحيل أن تناقش قضية الشكل الفنى نفسها بعيدا عن المناخ العام أيضا . ومع ذلك فإن كلا منا فيما أعتقد على استعداد لأن يشرح بعض التفصيلات التى تتعلق بعملية الكتابة لديه . وبالنسبة إلى فإن الأمر يبدأ بحدوث شئ ، أو حالة ما يمكن أن نسميها حالة توقف ، أو تأمل ، أو توقع ، يتأمل فيها الإنسان الأشياء ويدخل فى ذاته ، بل فى الأعماق من هذه الذات . وبما أن مادة الفنان هى الناس فإن هذا التوقع يصبح محبطا ما لم يخرج منه الكاتب بإبداع جديد إلى الناس . فالآخرون هم أصل الإبداع وهدفه . وحين يعجز الفنان عن ذلك ، فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما يخصهم . والعمل الفنى يولد لدى متكاملا دون أن أفصل بين محتواه وشكله . لحظة الكتابة هى التى تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحما مع مضمونه . لكننى لا أضع تخطيطا مسبقا لهذا العمل .

محمد بدوى :

ولكن أليست هناك تراكمات ، فأنا أتصور مثلا أن قصة «حادث النصف متر» كانت تجربة لقصة «فساد الأمكنة» .

صبرى موسى :

لا .. حادث النصف متر موقف فكرى وشعورى من هموم أساسية أرقتنى فى حقبة زمنية محددة ، وتمثلت فى موقفنا من الحب بوصفنا شرقيين ، وهى تختلف عن فساد الأمكنة .

صنع الله إبراهيم :

كيف ولدت إذن «فساد الأمكنة» وما ظروفها ؟

صبرى موسى :

سأحاول ..

جمال الغيطانى :

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو «حكايات صبرى موسى» الذى أعده مزجا بين القصة القصيرة والمقامة ، ولكنك للأسف لم تطوره . ومسألة أخرى هى أنك صحفى نشيط فكيف توفق بين الصحافة والأدب .

صبرى موسى :

إننى أحاول أن أقيم توازنا بين عدة أشياء ، فأنا صحفى وكاتب أديب . ورجل يحيا فى مجتمع ، يفرض عليه أن يعيش فى مستوى معين من الحياة . على أن

هذا التوازن ربما حدث على حساب أشياء كثيرة ، لأنى أضطر مثلا للكتابة للسينما ، رغبة فى الحصول على دخل أستعين به على التفرغ ثلاثة أعوام أو أربعة ، لكتابة رواية أو مجموعة قصصية . ولم أكتب حتى الآن للتليفزيون لأنه غول مخيف يهدد مستوى الكاتب الحريص على فنه . فى حين أننى أستطيع أن أتحكم شيئا ما فى العمل السينمائى . أما بالنسبة إلى العمل الصحفى . فقد كانت تجربة «صباح الخير» مفيدة لى فى مجال الأدب ، ففيها اكتسب التحقيق الصحفى العمق والجدية والشمول فضلا عن الطول ، الذى كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعا . وقد قمت برحلات عدة إلى مناطق صحراوية فى مصر فى خارج الشريط الضيق الذى نعرفه على جانبى النهر . ومن هذه الرحلات كانت رحلتى إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف تعرف هذه المنطقة .

محمد بدوى :

من هنا ولدت «فساد الأمكنة» ؟

صبرى موسى :

هذا صحيح . هناك حياة كاملة تجمع بين البدو والمناجم والمشروعات التعدينية ، والطبيعة المذهلة ، ثم يطول الكلام عن البحر الأحمر نفسه . إنها منطقة ثرية للغاية . كان يخيل إلى أننى أول من يضع قدمه على ترابها ، فاستواء رمالها ، ونقاؤها ونظافتها . كل ذلك يمنحك شعورا طاغيا بالبكارة ، كأنك آدم . وكأن كل شىء يدعوك إلى إقامة حياة جديدة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من أربعة أعوام كونت فى خلالها الملاحظات والأفكار والخواطر . وكتبت عن الرحلة نفسها فى المجلة . وبعد مدة وجدت أنه قد تجمع لدى ما يشكل عالما روائيا ، وكنت أحلم بملحمة أو موال أبكى فيه كل شئ . وتفجر فى داخلى شعور عميق بأن الوطن ليس مسقط رأس الإنسان . أو مكان طفولته أو شبابه . بل هو البيئة التى تمنحه أسباب العمل والخلق والابتكار . وقد سألنى كثيرون عن السبب فى أنى جعلت «**نيكولا**» إيطاليا . ولكننى أرى أن «**نيكولا**» بلا وطن . رحالة أدمن السفر والرحلة . دون شعور بالوطن . أو هو باحث عن ذاته . وهو فى أثناء ذلك يبحث عن وطنه .

محمد بدوى :

أكان ذلك مرتبطا بهزيمة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى :

لم تكن الهزيمة قد وقعت بعد . لكن الفكرة ولدت فى الوقت الذى كانت فيه إرهاصات الهزيمة واضحة . على أننى كنت فى هذا الوقت قد جاوزت المعانى الشائعة عن الوطن والشعب . وكنت أقترب من الذات ، فحيث تهزم الذات الفردية يهزم الوطن . وفى نظرى يكاد يكون مستحيلا أن يبدع فرد ووطنه عاجز مهزوم . والأمر لا يتعلق بالإبداع فحسب ، بل إن مهندس المناجم مثلا الذى ظل عدة أعوام يعمل مع زملائه . ومع العمال وهو يحلم . ثم يفاجأ بقرار إدارى ينهى كل شىء ـ فهذا مأتم حقيقى . وإحباط يتغلغل صداه فى كل شىء . وقد ولد هذا المضمون مع شكله . وكنت أشعر أن الموال هو الشكل المناسب ، لأنه يسمح بالبكاء ، ورثاء كل شىء ـ هل هذا تخطيط مسبق ؟ .. لا أظن ، ولكن الفكرة تظل حية فى نفسى . أقلبها وأحاورها . وأضيف إليها حتى تبلغ اكتمالها فأشرع فى الكتابة .

اعتدال عثمان :

هذا بالنسبة للشخصية .

صبرى موسى :

الشخصية جزء من الرواية ، وهى تكتمل من خلال علاقاتها بغيرها من الشخصيات والأحداث والمصائر .

محمد بدوى :

وهل كنت على وعى بأن «نيكولا» يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى :

كان ذلك مقصودا حتى يصبح «نيكولا» رمزا للإنسان . وقد جمع فى شخصه صفات إنسانية جوهرية ، لكنه لم يفقد خصوصيته .

محمد بدوى :

سؤال أخير .. قبل أن ننتقل إلى صنع الله إبراهيم .. هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى :

هناك ظروف خاصة بى ، فأنا أبدأ فى نشر الفصول الأولى من العمل فى المجلة قبل أن أنتهى منه . وهذا أمر مؤسف ، لأنه يقيدنى ويحرجنى ويحول دون إعادة الكتابة .

محمد بدوى :

وهل كانت لغة «فساد الأمكنة» المجنحة نتيجة كتابة واحدة ؟

صبرى موسى :

نعم .. لكننى كما قلت لا أشرع فى الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات فى الرواية .

اعتدال عثمان :

وماذا عن موقف الأستاذ صنع الله إبراهيم من عمله ؟

صنع الله إبراهيم :

سأحاول أن أتتبع الأمر منذ البداية .. أذكر أننى كنت أتساءل عن السبب الذى يجعل الروائيين يهتمون بأشياء دون أخرى . وكأن ثمة اتفاقا سريا بين الجميع على أن هناك أشياء تكتب . وأشياء هى من المحرمات . التى يجب الابتعاد عنها . ولم أكن قادرا على فهم الأسباب التى تمنعنى من الكتابة فى كل شئ . خصوصا أنى وضعت فى ظروف خاصة . مكنتنى من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون .. كان هذا فى نهاية الخمسينيات .

فى هذه الفترة كنت خارجا من السجن . وكنت أعمل فى رواية لم تتم حتى الآن . ولأنى كنت منبهرا بكل ما أراه كما ينبغى لرجل خارج من السجن . فقد رحت أسجل كل شئ . وبخاصة ظروف المراقبة القضائية . وفكرت فى أننى ينبغى أن أكتب رواية . وكانت هذه الرواية هى «تلك الرائحة» . وقد بدأت الكتابة راصدا عدة مرئيات وأشياء . وكنت شديد الحرص على عدم التدخل بعواطفى أو أفكارى . أو التورط فى التحليل . أو التفسير القبلى المفروض . وكانت النتيجة أن بعض المرئيات سجلت فى دقة وحرص . على أننى كنت واعيا بأن هناك أشياء توجد شكلها ، بمعنى أن طبيعة الأحداث تخلق شكلا . ويحدث ذلك بعد الكتابة الأولى حين أعكف على تحليل ما كتبت . وتدوين ملاحظاتى : هنا غموض . هنا إمكانية لتفسير مضاد للعمل ككل . هنا حاجة ماسة للربط . وهكذا وجدت أننى لا أستطيع أن أكون محايدا تماما . وهكذا تتجمع المادة ، تحدث أحداث . وأرى أشياء فأسارع إلى تسجيلها عن طريق مذكرات . ثم أحاول بعد ذلك كتابتها ، ولكن مع الحرص على أن يكون لى «صوتى الخاص» .

بعد روايتى «تلك الرائحة» ظل هذا الخط مستمرا . ولكن مع بعض التغيرات والإضافات . وفى هذه الفترة كنت قد كتبت عدة مذكرات وذكريات عن رحلة قمت بها إلى منطقة «السد العالى» . سجلت فيها ما رأيته أمامى ، وبعض الفقرات التى أعجبتنى من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو ، وبعد ذلك كنت أفكر

فى كيفية كتابة كل هذه الأشياء . وفيما أرى ، فإن أى عمل أدبى يمكن أن يكتب بأشكال كثيرة ، ولكن حين يمعن الكاتب النظر فى الأمر ، يكتشف أنه لا يوجد سوى شكل واحد أمثل . وحين تفرغت لتحليل مذكراتى عن رحلة السد العالى ، تساءلت : هل يمكن أن أكتب هذه الرواية مرتبطة بشكل السد المعمارى ، وهندسته وقواعد بنائه ؟ . وهذا هو السر فى التقسيم الذى يراه البعض غريبا . ولكننى كنت أعرف أن الأمر لو وقف عند هذا الشكل فلن يكون هناك جديد ، ولذلك حاولت أن أصب فى هذا الشكل عشرات الأشياء ، من حركات العمل ، والأدوات والناس ، والظروف السياسية والاجتماعية . وهذا هو السبب فى تعدد المستويات الزمانية التى تحدثت عنها .

ولكن كان هناك بعض التطور بعد «تلك الرائحة» . التى كنت أحاول ألا أتدخل فى شئ فيها أو أفسره : حدثا كان أم مشهدا أم حواراً . كنت محايدا . ولكننى محايد زائف ، فقد كان على أن أتدخل ولكن بشكل عام . أما فى «نجمة أغسطس» فقد كنت محايدا حقا ، ولكننى كنت أفسر أو أعلق بحيل فنية ، مثل التضمين أو التكرار أو التركيز على حدث .. الخ . وفى «اللجنة» لم تكن هناك أزمنة متعددة ، لأننى استطعت أن أحدث وحدة من نوع ما ، انعكست - من ثم - على اللغة . وكانت اللغة فى «تلك الرائحة» بسيطة ، والجمل غير معتنى بها ، أو بتجويدها ، بل كنت أعمد إلى نوع من الركاكة ، شعرت أنها ضرورية وجميلة ، وأنها تشارك فى بناء الرواية .

وفى هذه الفترة كان اهتمامى باللغة ضعيفا .. كنت متمردا على القوالب السليمة ، ولذلك تستطيع أن تحصر عدد الأفعال المستخدمة فى «تلك الرائحة» . لكننى فى «نجمة أغسطس» ركزت على اللغة ، واستخدمت المعاجم للبحث عن ألفاظ ، وخصوصا أسماء الآلات التى لم أكن أعرفها . وقد قادنى هذا إلى حوار خصب ومفيد لى مع اللغة . وأظن أن هذا الاهتمام باللغة - لفظا وتركيبا - هو أحد سمات رواية «اللجنة» . لقد بدأت أهتم إلى درجة التعب المضنى والتوقف عن الكتابة بحثاً عن لفظ دقيق يؤدى معنى محددا . وكان هذا الاهتمام نتيجة الترجمة ، إذ كنت جالسا مع مترجم أجنبى يترجم لى عملا ، فأدركت أننى ينبغى أن أهتم باللغة .

اعتدال عثمان :

تحدثت حتى الآن عن اختيار الموضوع وعن اللغة ؟ وماذا بعد ؟

صنع الله إبراهيم :

ظريف جدا ، وأنا أصر هنا على استخدام لفظ «ظريف» .. أن يجئ العمل مصبوبا فى شكل مبتكر ، وممتع أيضا للقارئ .. أن يقرأ عملا جديدا

محمد بدوى :

ثمة سؤال خاص بعلاقة الروائى بالشكل الغربى للرواية ، والبحث عن صيغ خاصة .

صنع الله إبراهيم :

هذه الصيغ «الخاصة» غربية أيضا ، وليس هناك شكل غربى ، بل هناك شكل عالمى .

محمد بدوى :

الشكل العالمى - والعالم ليس شرقاً وغربا هنا - هو الإطار العام ، ولكن بعض الكتاب يلجأون إلى توظيف أشكال قومية فى داخله ، كالأساطير ، والمواويل ، والشعر الصوفى ، والحكايات الشعبية ، والتاريخ ... الخ ، مثلما فعل يحيى الطاهر عبدالله فى «حكايات الأمير» وغيرها ، ومثلما فعل الغيطانى فى «الزينى بركات» .

صبرى موسى :

سأبسط لك الأمر عن طريق تجربة لى ، أشار إليها الغيطانى منذ قليل ، وهى المجموعة القصصية «حكايات صبرى موسى» ، فقد كنت أحاول أن أمزج فيها بين الشكل الغربى الذى ابتدعه «موباسان» و «بو» و «تشيكوف» وبين شكل المقامة ، فجئت بالحدث - وكان أحيانا مجرد حادث منشور فى الصحف - ومزجته بالعبرة أو الموعظة التى كانت المقامة تكتب من أجلها . وأرى أن الموضوع أبسط من كل هذا التعقيد . إن هناك حكاية نقصها بطريقة ما ، أقصها أنا فى شكل ما ، والقعيد فى شكل آخر . وتقصها أنت فى شكل يختلف عن طريقتى أو طريقة القعيد .

صنع الله إبراهيم :

ولكن هذا تبسيط بالغ للأمر .

محمد بدوى :

إن ما أريد طرحه هو أننا نجد كتابا أكثر ميلا إلى الشكل الغربى ، وآخرين يمزجون بين التراث البشرى والغربى بخاصة وتراثهم القومى . وغيرهم يصبون رؤاهم فى شكل الرواية . ولكن الميزان يميل لصالح تراثهم . وقد لا يقتصر الأمر على التراث . بل قد يدخل فى ذلك أدوات أخرى . كالصورة أو الأغنية ... الخ .

صبرى موسى :

لا أدرى لكننى حاولت أن أصنع شيئا قريبا من هذا فى «فساد الأمكنة» وأعنى : الرواية التى تأخذ شكل موال أو بكائية . وأحيانا كنت أقف لدى مشهد طبيعى . فأشعر أنه لا يمكن كتابته . ولكن يمكن رسمه . أعنى أننى كنت أشعر أن القلم أعجز ما يكون عن اقتناصه . وأن الأمر يحتاج إلى رسام كبير لكى ينقل الرؤية التعبيرية العميقة بالغة الدلالة .

صنع الله إبراهيم :

ليس لدى ما يقال فى هذه المسألة .

محمد بدوى :

ولكن استفادتك من الروايات الطليعية - كما يقال أحيانا - واضحة .

صنع الله إبراهيم :

هذا أمر طبيعى ، لأننى أقرأ كل ما أستطيع قراءته مترجما . أو بلغة أجنبية . وليتنى كنت قادرا على الإفادة من كل شئ . حتى لو كانت هذه الإفادة سلبية بمعنى أن أطلع أحيانا على تجارب فأنتهى إلى ضرورة الابتعاد عنها . ولكنى - على مستوى الإيجاب - استفدت كثيرا من الرواية الفرنسية الجديدة ، فالكتاب فيها يركزون كثيرا على وضعية اللغة . غير أنى - فى أى يوم من الأيام - لم أكن راغبا فى أن أصبح مندوبهم فى مصر ، لأن موضوعاتى مختلفة ، وواقعى مختلف أيضا . وقد استفدت منهم فى كتابة جمل دقيقة فى الوصف . واللغة عندهم خالية من أية حياة داخلية . أما أنا فتبدو لغتى كذلك . ولكنك حين تدقق تجدها ليست كذلك . وأنا هنا أقترب من هيمنجواى أكثر من اقترابى من أدباء الرواية الجديدة . وهناك خيط واحد طويل يربط بين أدباء مثل «هيمنجواى» و «شرود أندرسون» حتى «جراهام جرين» .

وفى روايتى الأخيرة «اللجنة» حين كنت بصدد الكتابة النهائية تقريبا ، فوجئت بعد كتابة صفحات قليلة أن ثمة أصداء كافكاوية . فتوقفت ، لأننى لا أريد أن أكون كافكاويا ، كما أن مصر ليست فى حاجة إلى كافكا . ولكنى بعد إتمام الرواية فى شكلها الذى نشرت به وجدت فيها موقفا قريبا من كافكا ، غير أنك فى النهاية لا يمكن أن ترى فيها رواية كافكاوية بالمعنى الشائع .

اعتدال عثمان :

هل نفهم من هذا أنك متأثر بهيمنجواي ؟

صنع الله إبراهيم .

أظن أنني متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير . والغريب أنني تأثرت به لا من خلال أعماله الروائية ، بل من خلال كتاب عنه .

محمد بدوي :

كتاب كارلوس بيكر ؟ إنه سيرة تعرض لفن هيمنجواي

صنع الله إبراهيم :

هو ذاك ، وهو كتاب مهم يناقش في دقة أسلوب هيمنجواي ويشرح مبادئه مثلا : ألا تكتب إلا عما تعرفه فهذا رائع ومريح ، وقد يضيق الدائرة حقا ، ولكنه يجعلها أعمق وأكثف وأصدق . وهو أيضا صاحب شعار أن الأدب كجبل الثلج العائم ، الذي لا يظهر بكامله . وهذا يجعلك تترك مكانا للتفسير ، كما يمنح العمل قابلية التفسير من عدة مستويات من القراء . وكان هيمنجواي يرى كذلك أن ثمة ستة أبعاد للنفس البشرية عرفنا منها خمسة ، ولكن هناك بعداً آخر ، حتى هيمنجواي لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم ، وأنه يوما ما سيكتشفه .

وقد تعلمت من هيمنجواي أشياء أخرى تخص اللغة ، ودقة الوصف وتكثيفه ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير بياض الصفحة والبنط . وهذا يقربنا من الشعراء الذين يكتبون قصائدهم على شكل صور وأشكال . وفي نظري أن أخطر ما قاله هيمنجواي هو ما يتعلق بالاقتصاد في التعبير ، لما يمكن أن نقوله في صفحة واحدة أفضل من أن نقوله في خمس صفحات ، على طريقة «المسّ وامضِ» ، ولذلك كان هيمنجواي يقذف بنصف ما يكتبه في الكتابات الأولى .

اعتدال عثمان :

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب ناقد ؟

صنع الله إبراهيم :

هذا صحيح ، ولقد حرضني الكتاب على قراءة هيمنجواي ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أتذوقه أو أعجب به .

محمد بدوي :

هناك بعض الكتاب الذين يحتاجون إلى معونة الناقد في توصيل أعمالهم وكشف أسرارها المتشابكة . ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

صنع الله إبراهيم :

أكثر من ثلاث مرات .

اعتدال عثمان :

هل يحدث في كل مرة تعديل جوهري ؟

صنع الله إبراهيم :

يحدث تغيير في المرة الأولى والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التغيير غير الأساسي . ولكن ثمة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، فقد كتبت الفصل الأول من «نجمة أغسطس» حوالي ثلاث عشرة مرة ، مع أنني كتبت القسم الثاني منها مرتين فحسب .

جمال الغيطاني :

دون مبالغة ، أعتقد أنني استطعت أن أكون متمتعا بخصوصية في أعمالي . وقد ساعدني على ذلك شكل حياتي ، وكيفية معرفتي بالقراءة ، ذلك أنني ولدت لأسرة فقيرة ، ليس فيها أحد يهتم بالأدب أو القراءة . ولكنني كنت أحس برغبة عارمة في القراءة ، ولذلك لعبت المصادفة دورا كبيرا في قراءاتي ، بدءا من مكتبة المدرسة إلى رصيف الأزهر ، الذي كان ذا دور كبير في تكويني الفني والفكري . كان على هذا الرصيف تل هائل من الكتب المختلفة : روايات عالمية ، ومغامرات روكامبول ، وروايات تولستوي ودستويفسكي ، التي كانت تأتي من دمشق ، بالإضافة إلى كتب التراث التي كان طلاب الأزهر يدرسونها ، مثل تفاسير القرآن الكثيرة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والسير . وكنت في هذه الفترة أظل جالسا على الرصيف حتى صلاة العشاء ، أقرأ في نهم ، ودون تحديد مقابل نصف قرش يأخذه مني الشيخ «تهامي» صاحب المكتبة التي شكلت وجداني وعقلي .

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكنت أقرأ كل شئ . وقد تقع في يدي رواية بلا عنوان ومنزوعة الغلاف فأقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها . ولكنني بعد فترة تعلمت كيف أنظم قراءاتي ، وأفاضل بين المتاح لي ، فقرأت تولستوي وموباسان وتشيكوف ، ومكسيم جوركي وهيمنجواي وكل روايات جورجي زيدان . وبعد ذلك ، وفي سن أكبر قليلا أعدت قراءة الروايات العالمية ، وكلي رغبة في أن أقلدها ، وفي نفس الوقت كنت أقرأ بنفس القوة والرغبة كتب التراث العربي ، مثل نفح الطيب للمقري ، الذي يصف في بضع صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أجد فارقا كبيرا بين ما يصفه وما أعيشه . وفي كتب التاريخ وجدت ضالتي ، وكنت أشعر بألفة كبيرة معها ، وخصوصا كتابات «ابن إياس» ، التي قادتني إلى التعرف على الشوارع . وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أقترب — حتى المعرفة الحميمة — من المساجد والكتاتيب المملوكية ، وكل أشكال العمارة الإسلامية . وفي نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكبار الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات مثلها . وقد أنقذتني هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين في مصر . وفي هذه الفترة لم أقرأ لكاتب مصري واحد سوى نجيب محفوظ ، الذي أعجبت به كثيرا . وفي الثلاثية على وجه الخصوص . وقد قرأته لكي أعرف ماذا كتب ، وكيف كتب عن الجمالية ، الحي الذي أعيش فيه . أما يوسف السباعي وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لواحد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمي والتراث العربي ، واتصالي بكثير من فئات الشعب المصري في الأحياء الشعبية ، كانت تتقد داخلي رغبة واضحة وواعية في كتابة شيء خاص . وقد كان التكوين الخاص بي خير معين لي على تحقيق بعض ما أحلم به .

لقد تعلمت الكثير من التراث العربي ، وكان أكثر متعة لي قراءة كتابات المؤرخين الذين كتبوا عن مصر المملوكية ، لأن مصر الفرعونية لم ترق لي ، ولم أشعر بأي رغبة في مواصلة قراءاتي عنها . قد يكون ذلك لبعد الزمن ، أو اختلاف اللغة والعادات والتقاليد ، أو أي سبب آخر ، ولكنني وجدت نفسي في كتابات «ابن إياس» ، وغيره من مؤرخي مصر المملوكية . أما كتاب مصر المحدثون فلم يأسرني منهم سوى نجيب محفوظ . وقد قرأت الثلاثية أكثر من عشرين مرة ، وأستطيع أن أقرأ عن ظهر قلب عدة فصول منها من الذاكرة .

صنع الله إبراهيم :

أرجو أن تسمح لي بتعليق صغير ، وهو أني أشعر أنك عبرت عن طفولتي ، وبداية دخولي عالم القراءة والأدب ، لأنني عشت تقريبا نفس الظروف ، ولم أقرأ لكاتب مصري من الجيل الأول سوى نجيب محفوظ ، وبعد ذلك اكتشفت أن المازني كاتب جيد وناضج في بعض الأمور مثل نظرته إلى الجنس ، وقدراته اللغوية الفائقة .

اعتدال عثمان :

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخي قد استنفد أغراضه ؟

جمال الغيطاني :

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لي تقريبا . وسوف أكمل حديثي ، وسأحاول أن أضمنه الجواب ... في هذا أستطيع أن أقول إني سرت في هذا الدرب طويلا . وقد عايشت المؤرخين لا بهدف المعرفة ، أو

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق القص . ولقد أسرنى الوصف التاريخى للشوارع التى أعرفها ، والناس الذين أحيا بينهم . وحينما كان «ابن إياس» يقول : «أبطل السلطان الردح بالطار» كنت أشعر أنه يعيش فى زمنى ، فقد اكتشفت أن هذه العادة كانت موجودة حتى وقت قريب فى بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرنى «ابن إياس» ولوكنت قد عشت فى زمنه لكتبت ماكتب . وكتابه كتاب ضخم ؛ قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه ، لأنه عاش فى حقبة تاريخية تشبه فى كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧ وبعدها ؛ فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين ، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل . وقد كان يتمتع «ابن إياس» بروح وطنية وجدتها تلتقى فى الكثير مع مشاعرى تجاه وطنى . على أننى فى هذه المرة أخذت ألاحظ طريقته المتميزة فى قص الأحداث ووصف المرئيات . ولذلك قمت بعمل فهرس خاص بى للكتاب الذى يبلغ حوالى ستة آلاف صفحة : جعلت الأحداث فى صفحات ، والشخصيات فى صفحات ، وأوصاف المدن والأزياء فى صفحات . وبتأثيره كتبت قصة قصيرة بعنوان «المغول» ، عبرت فيها عن تجربتى فى الحبس الانفرادى ، ولكن لغتها لم تكن مثالية . وبعد ذلك كتبت قصتين : الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والثانية بعنوان «هداية أهل الورى لبعض ما جرى فى المقشرة» . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال لى بعد أن قرأتها عليه : إنها شكل جديد للقصة القصيرة كما يكتبها تشيكوف وموباسان ويوسف إدريس . وبرغم هذا كنت أشك فى الأمر ، وغير مصدق لما يقولون عنه «الشكل الجديد» مع أننى كنت أسعى إلى ذلك ، وأحاول أن أقتنص خيوطه .

وفى حقيقة الأمر أعلن أننى استفدت كثيرا ، ووعيت بعض إنجازاتى بصورة محددة من خلال كتابات النقاد عن قصصى ، وخصوصا كتابات الدكتورة لطيفة الزيات ، ومحمود أمين العالم . وازداد غوصى فى التراث العربى ، واتسعت دائرة اهتماماتى وقراءاتى من التاريخ ، حتى الحوليات والسحر ، وكتب العجائب ، وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى فى السحر ، وخرائد العجائب لابن الوردى ، وكتب عن هدايا الملوك وأطعمتهم ومجالسهم ، وهذه الكتب كانت تخلق إيقاعا داخليا فى نفسى ، يجعلنى أستخلص منه أسلوبا عربيا مميزا ، لكنه برغم ذلك مرتبط بحركة الحياة من حولى كرجل يحيا فى قاهرة الستينيات والسبعينيات .

إن الفن لدى مجاهدة ودأب ، وبقدر ما أجد من عناء أحصل على الفائدة . ولذلك فإننى أصنع فى هذه الأيام مع كتاب «الفتوحات المكية» ما صنعته من قبل مع كتاب «ابن إياس» ، وأشعر أنه سوف يعطينى كثيرا ، وربما يبرز عطاؤه فيما نشر لى أخيرا فى لبنان ، وأعنى بذلك رواية «التجليات» وخطط الغيطانى .

لقد كان أساتذتى جميعا من المشايخ : الشيخ ابن إياس ، والشيخ عبد الرحمن الجبرتى ، والشيخ الجيلى وغيرهم . على أن السؤال الذى طرحته السيدة اعتدال عثمان عن مدى القدرة على الاستمرار فى هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لى ، وتنبأ الكثيرون بأننى قد استنفدت إمكانياته . ولكن هذا لم يحدث ، وأشعر أنه لن يحدث مادمت قادرا على الكتابة .

صبرى موسى :

إذا سمحت .. لى سؤال .. هل كانت الفائدة مقصورة على الشكل أم تعدت ذلك إلى المضمون ؟

محمد بدوى :

وأود أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبرى سؤالا آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تراكيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف ، دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التى كانت تحملها فى زمانها ؟

جمال الغيطانى :

هناك وجوه اتفاق بين حياتى وواقعى ، وحياة ابن إياس وواقعه . ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أسميه «وحدة التجربة الإنسانية» بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون «الجوهرى» فى الإنسان . وقد شهد ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين ، وشهدت هزيمة بلادى أمام الإسرائيليين . على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا ؛ ففى فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدة ، حتى إن نجيب محفوظ نفسه استخدم الرمز . وكنت أشعر بوطأة القهر البوليسى ، وبحصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموما . كنت فى رعب من أجهزة الأمن . ومنذ بداية الستينيات وأنا أشعر بالمطاردة ، برغم أننى لست رجل سياسة . ولهذا حاولت أن أعرف كل شئ عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلى . وحينما بدأت أكتب «الزينى بركات» كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انتهازى ؛ فقد استرعى انتباهى فى الستينيات وجود نموذج للمثقف الانتهازى ، الذى يبحث عن شخصية كبيرة يحتمى بها أو يصاهرها ، كأن يتزوج ابنة شقيقها أو شقيقتها مثلا ، وهو انتهازى بسيط إذا ما قورن بنموذج انتهازيى السبعينيات . لقد التقت هذه الملاحظة مع ماكتبه ابن إياس عن شخص انتهازى خطير هو «الزينى بركات بن موسى» . وبعد أن انتهيت من كتابة الرواية فوجئت بها تتحول من رواية انتهازى إلى رواية «بصاصين» .

كان العصر المملوكى عصر قهر رهيب ، ولو قرأت أوصاف السجون وأبشعها «المقشرة» الموجود بباب النصر لا اقشعر بدنك ؛ كان يلقى فيه الإنسان طوال عمره دون ذنب جناه أو محاكمة تقضى بذلك . وفى «الزينى بركات» التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات .

صبرى موسى :

كان سؤالى فى حقيقة الأمر نوعا من الإدراك ، يتلخص فى أن عددا كبيرا من الأجيال يتعامل مع الكتابة بمنطق الثبات لا بمنطق التحول ، وكما تقول أنت يمكن فعلا لظاهرة اجتماعية أن تتكرر فى عصر ابن إياس وفى عصرنا أيضا ، فيظل الكتاب مشغولين بها . وأنا هنا لا أعترض على انشغال الكتاب بها ، ولكنى أرى أن أحد الواجبات الأساسية للكتاب أن ينظروا إلى المستقبل ، فاكتشافات العلم الهائلة تطرق علينا الباب ، وعلى الأديب أن يسبق عصره . ونحن مازلنا نتعامل مع مجموعة من القيم التى كان يتعامل معها الأدباء من القرن الماضى ، مع أن القيم والعلاقات الاجتماعية تتغير بفعل العلم بشكل يهدد المؤسسات التقليدية . لقد طرحت للسؤال معنى الوطن فى «فساد الأمكنة» ؛ وفى «السيد من حقل السبانخ» أناقش الكثير من المؤسسات الاجتماعية التى أتوقع زوالها ، مثل الزواج والأبوة والبنوة ... الخ .

اعتدال عثمان :

ألا تخشى أن تعم الفوضى بزوال هذه المؤسسات ؛ وأعنى هنا ألست مطالبا بتقديم بديل ؟

صبرى موسى :

هذه المؤسسات مضمحلة ، ولابد أن يجد العلم بديلا لها .

محمد بدوى :

وما الفرق بين محاولاتك وما يسمى «الخيال العلمى» ؟

صبرى موسى :

الخيال يهتم بتخيل الوسائل .. إن فننا ما يحاول أن يرسم صورا لوسائل واختراعات علمية ؛ أما الأدب العلمى فيتعامل مع القيم التى تتأثر باكتشافات علمية قائمة . إن محاولاتى تقترب من «هكسلى» أكثر مما تقترب من «ويلز» .

اعتدال عثمان :

ألا يكون هذا تخطيا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى :

ليس مطلوبا أن يكون الأدباء أفرادا فى جيش ، ومن حق الأديب أن يهتم بالمشكلات التى يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالا عن الواقع ؛ لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد :

إننى على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشدود بعنف إلى اللحظة الراهنة ، ولا أملك إلا أن أواجهها بأدبى ، الذى يمكن أن يجئ فى شكل منشور سياسى أصر عليه ؛ لأن لدينا واقعا محددا مثقلا بالمشكلات . ولقد بدأ وعيى بهذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكننى منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر انغماسا فى حركة الواقع اليومية . وهذا ما قادنى إلى مواجهة فورية وسريعة لكل ما يجرى على أرضه . ففى «يحدث فى مصر الآن» أحاول أن أبلور تجربة زيارة نيكسون لمصر . وفى «الحرب فى بر مصر» أتحدث عن حرب ١٩٧٣ . وفى هذا كله اعتمدت على حوادث حقيقية عرفها الواقع . ففى رواية «الحرب فى بر مصر» أتحدث عن واقعة حدثت فى إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأغنياء تهرب من أداء الخدمة العسكرية ، وأداها ـ بدلا منه ـ شاب آخر فقير فى مقابل مبلغ من المال . ولكن هذا الشاب الفقير قتل فى الحرب . وهنا حدثت مشكلة : من يستحق معاش الشهيد وأوسمته ؟

وفى «شكاوى المصرى الفصيح» حادثة حقيقية عن رجل يحيا فى المقابر ، عرض أولاده للبيع فى ميدان التحرير تخلصا من أزمته .

وهذا الأدب قد ينتج عنه سؤال : ما الذى سيبقى منه بعد مائة عام مثلا ؟ ولكننى لا أهتم بهذا على الإطلاق ، وإنما ينصب اهتمامى كله على إمكانية أن تكون الرواية منشورا أو ملصقا .

جمال الغيطانى :

لابد طبعا أن تكون القصة قصة لا منشورا ؛ فالمنشور شكل آخر ، وله طريقته . وإذا كنت ترغب فى كتابة منشور ، فلذلك طريقه الخاص .

صنع الله إبراهيم :

لقد استخدمت عددا من التقنيات فى كثير من رواياتك ..

يوسف القعيد :

أنا طبعا أحرص على جماليات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون لى صوتى الخاص . وقد حاولت أن أستخدم عددا من التقنيات الخاصة ؛ فمثلا فى «الحرب فى بر مصر» هناك ست شخصيات تقص الحدث : العمدة أولا ، فالمقاول ، فالخفير .. الخ

صنع الله إبراهيم :

ولكنى لم أفهم أهمية هذا التكنيك : لماذا استخدمته ؟

يوسف القعيد :

لقد اتبعت هذا التكنيك لكى أجعل الجميع يتحدثون إلا مصرى فى الدولة . وقد كتبت فصلين بالعامية ، لكنى أيقنت أن الرواية لن تنشر فى مصر بسبب مضمونها ، ولو كتبت بالعامية فلن تنشر فى الوطن العربى . ولكن العامية كانت ستوضح أبعاد الشخصيات والمناخ .

صنع الله إبراهيم :

الشخصيات الستة تتحدث لغة واحدة ، ولو حذفنا الأسماء لبدا الكلام متصلا . وحجة ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقنعة ؛ لأن من خلال الفصحى ـ وهى أقدر وأغنى ـ تستطيع أن تعبر عن كل شخص ، موضحا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوى :

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكى ينهض عليها عمل روائى كامل تترتب عليها بعض النتائج الضارة ؟

جمال الغيطانى :

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف آخذ مثلا من رواية «البيات الشتوى» فهى تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك .

محمد بدوى :

إننى أتحدث عن الروايات الأخيرة .

يوسف القعيد :

هل قدمت الحادثة بشكل تجريدى أو منعزل عن الواقع ؟ الإجابة عن هذا السؤال تحدد الإجابة عن سؤالك .

محمد بدوى :

إننى أعنى أن مرور نيكسون بالضهرية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ؛ بل إن التركيز على الحادثة يتصدر المشهد الروائى بصورة تجعلها فى بؤرة وعى القارئ . إنها تطغى على جزئيات عالم اجتماعى .

صبرى موسى :

تقصد أن الحادث مفتعل ؟

محمد بدوى :

لا . الحادثة شئ حدث فى الواقع حقا ، لكنه بطرافته وجدته ، وبروز دلالته يلخص واقعا اجتماعيا أكثر تعقيدا ، بل يحوله إلى حادثة طريفة وزاعقة .

يوسف القعيد :

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور نيكسون مجرد الطرافة ، فهذا شئ محزن ؛ لأنى قصدت التحريض .

جمال الغيطانى :

أود أن أسألك سؤالا يا أستاذ يوسف : لقد كتبت أعمالا جيدة عن القرية . ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن عن القرية بعد أن غادرتها وعشت فى القاهرة ، وتغير حتى موقفك الاجتماعى ؟

يوسف القعيد :

إننى أحمل القرية معى أينما حللت ؛ فمصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفى القاهرة أقابل ريفيين كثيرين ، ولا أستطيع أن أحدد أين تبدأ القرية ، وأين تنتهى المدينة . إن القرية هى مصر بقيمها وأصالتها وبساطتها .

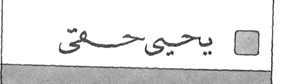
اعتدال عثمان :

أعتقد أننا بهذا قد غطينا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على الحضور ، ومساهمتكم فى مناقشة قضايا الرواية المصرية ونتمنى أن يزداد إنتاجكم خصبا بما يثرى الرواية العربية ، ويصل بها إلى آفاق عالمية .

الفن الروائى من خلال تجاربهم

- يحيى حقى
- نجيب محفوظ
- إحسان عبد القدوس
- فتحى غانم
- يوسف إدريس
- إدوار الخراط

إعداد :
أحمد بدوى



س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى ، قراءة وكتابة ؟

ج : أحب ـ قبل كل شىء ـ أن أنبه إلى أن ما سأقوله هو مجموعة من الأشياء ـ ولا أقول الآراء ـ غير مستمدة مطلقا من كتب فى النقد أو التنظير أو التأريخ الأدبى ، بل هى ثمرة تجارب ذاتية ومعاناة حقيقية مقترنة بلحظة الإبداع . وهذه المعاناة تنقسم إلى مستويات مختلفة . تكون فى المستوى الأعلى فى صراع مع الفن فى مفهومه الأعم والأشمل . وفى المستوى الأدنى فى صراع مع الشكل واللغة . وهذا ما أسميه بالصنعة . ولابد أن أنبه إلى أنه لا فن بلا صنعة . الصنعة هى قرين الفن . وحينما تبلغ الصنعة قمة الإتقان تلتحق بالفن فى القمة وفى الصنعة . هذه هى الصراعات التى أحس بها ، والتى أريد أن أعبر بها هنا ، وأنا أعدها بالنسبة إلى أهم شىء ، لأننى من هذا الزاد آكل . ومن هذا الزاد أريد أن أعطى الآخرين . وهذا الصراع ينتهى بى عندما أفرغ من الكتابة إلى حالة تشبه البلاهة ، كأنى محتاج إلى وقت كى أعود إلى حالة النظام السابق الذى كنت قد انفصلت عنه . ولكن فى أعماق النفس شعورا أيضا بالذنب . فلماذا ؟ لإثبات قدرتى على تحقيق الذات ، وعلى التميز إلى حد ما ، وعلى التعرف بـ « الـ » فى مواجهة النكبات التى لا « الـ » لها . هذه هى الأبحاث التى تهمنى . إنى لا أبحث فى الكتب عن نظرية فى النقد أو فى التاريخ أو فى الإبداع . ولكنى أبحث عن مؤلف مبدع يروى لى ما حاله فى لحظة الإبداع . ومن حسن الحظ أن المكتبة الغربية مليئة بذلك ، ومنها بعض الكتب التى ضاعت منى مع الأسف . وقد ضاعت كلها تقريبا . وانتهى البحث بإيراد ملاحظات أكبر كتاب القصة فى انجلترا وفى فرنسا عن لحظة الإبداع ومعاناتهم فى هذا الباب . وفى مصر ـ مع الأسف الشديد ـ ليس لدينا مثل هذه الشهادات . وأتمنى فى الحقيقة من كبار كتابنا أن يفتحوا لنا قلوبهم ، وأن يكشفوا لنا عن حالتهم فى لحظات الإبداع . وكيف يكتبون . وقد قام الدكتور مصطفى سويف منذ سنوات غير قليلة بمحاولة جميلة جدا لاستجوابهم ، ولكن هذه المحاولة مضى عليها من الوقت ما ينبغى بعده أن نحاول تجديدها .

يوجد فى المكتبة الغربية تعبير أسميه تعبيرا مباشرا عن حالة الإبداع عند الكاتب والمؤلف ، وهو أن يروى لنا تجاربه . وهناك تعبير بشكل آخر هو أن يضمن الكاتب عملا أدبيا شيئا من نفسه ، حينما يتكلم عن فنان فيجعله بطل إحدى رواياته ، ويشرح لنا حالته النفسية ، ونحن نفهم ـ إلى حد ما ـ أنه يتحدث عن نفسه . ومن أحسن الأمثلة التى سعدت بها جدا فى حياتى أنى قرأت « توماس مان » ، وله عملان مهمان جدا فى هذا الباب . أولهما رواية اسمها « أنطونيو كروجر » وقد قمت بترجمتها . وفيها يصف حالة الشاعر وهو يجوس خلال المجتمعات .. ما المستويات التى يتحرك فيها المجتمع ويتحرك فيها الفنان ؟ الفنان له اتصالات أخرى بعوالم أخرى ، والمجتمع يتحدث عن أشياء أخرى ، وحينا يتقابل الاثنان يصطدمان . ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى أن يحتفظ بسريته ، ألا يفضح نفسه ، وألا يطالب بأن يقول شعرا فى كل حفل يحضره ، وأن ينسى أنه شاعر ، لأن لذته الحقيقية هى فى أن يعامله الناس على أنه واحد منهم ، ولكنه فى الحقيقة فنان ومتميز . والرواية الثانية التى كتبها هى رواية « الموت فى البندقية » ، يصور لنا فيها مأساة فظيعة جدا . هى مأساة الفنان الذى أحس فى وقت من الأوقات أنه يكتب كتابة لو امتحنها لقال إنها جيدة ولكن صوتا فى قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد . وهذا هو الانتحار ، أو الموت فى البندقية .

س : كان يبحث عن الجمال المطلق ؟

ج : بالضبط ، وبدأ يحس أنه أخفق ، وأنه انتهى . وهذه هى مأساة الفنان ولذلك نجد فى هذه الأيام من الكتاب من يقول إنه اعتزل . وهذه نعمة ، لأنه شعر بأنه نضج ويريد من كل كلمة يكتبها أن يشعر بأنها تطابق حقا حالته النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجارية . والمثال الثالث وهو من أبدع ما يكون ، أن الأستاذ حلمى مراد أخرج لنا رواية دكتور زيفاجو لباسترناك . ومن أجل الإسراع فى إخراجها قسم الكتاب إلى فصول ، وأعطى كل فصل لأحد المترجمين . وكان من حظى أن ترجمت فصلا من أمتع فصول هذه الرواية . يصف لنا الدكتور زيفاجو وقد سافر وابتعد عن حبيبته . وهو فى منزل منعزل فى الريف يجلس مساء ليكتب شعرا فيجد أن الأفكار قد تزاحمت عليه ، والكلمات قد خرجت مجنحة مجلجلة رنانة . ويشعر بغبطة شديدة جدا ، لأنه استطاع أن يبدع هكذا . وينام ثم يصحو ، ثم يقرأ ما كتبه ، ويتساءل ما هذه الطنطنة ؟ ما هذا الرنين ؟ هذا كله جلجلة . أنا أريد أن أخفف من حدة النغمة شيئا ما ، أريد الهمس ، أنا لا أريد الجلجلة . الكلمات خدعتنى » . هذا الفصل بالنسبة لى خلاصة تجاربى الذاتية ، كأننى والله فى مثل هذا الموقف ، لأن هذا الموقف مر بى مرارا وتكرارا .

والصراع الذى أتحدث عنه صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر . والصراع مع اللغة هو تقريبا قوام حياتى ، لأنى أعتقد أنه لا إبداع إلا من خلال اللغة . والإبداع هو الكشف عن عبقرية اللغة . وسنتحدث عن ذلك فيما بعد . ولكن الصراع من حيث اللغة له أيضا فى المكتبة الغربية أبحاث متعددة . وكان لدى كتاب مهم جدا غير أنه قد ضاع منى للأسف . جاء فيه بروفات الطباعة عند أنوريه دى بلزاك : النص الذى أرسله المؤلف أول الأمر إلى المطبعة فعاد إليه مسودة ، ثم تصحيح بلزاك لهذه المسودة مرة ثانية وثالثة .

ومنها نجد أنه نجح فى الإضافة ، ونجح فى أنه عاد فحذف ما أضافه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل . ومن هنا نقف على حقيقة الصراع بين بلزاك واللغة ، وطبعا هذا صراع أيضا مع الفكرة . ولكنه يتعين فى كيفية التعبير عن الفكرة باللغة . وللأسف ليس لدينا مثل هذه الأبحاث . وليس لدينا فى المكتبة العامة أية مراجع لكتابات بخط اليد لكتابنا . وقد كنت أتمنى أن يكون لدى الهيئة العامة للكتاب سلطة على كل مطبعة تقتضى إيداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب ، بدلا من أن تلقى فى سلة المهملات ، لأن هذا جزء من عملية الإبداع .

س : هذا يذكرنا بقصيدة الأرض الخراب لإليوت ، حيث ظهرت بتصحيحات إزرا باوند .

ج : هذا يقتضى الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته ، لأننا نريد مراجع

من هذا النوع لنرجع إليها عند اللزوم . والمسألة فى الحقيقة ليست صراعا مع اللغة ، بل صراعا مع الفكر ، ولكنه يتمثل فى شكل صراع مع اللغة وكما قلت لك فى مثال باسترناك ، فإن أكبر خطر فى هذا الباب أن يتبين لنا بعد كل الأمثلة التى ذكرتها أن هناك ألفاظا خادعة ومخادعة وكأنها تأتمر بالكاتب ، تحيط به وتوحى إليه أنها أحسن لفظ وهى كاذبة . وحقيقة أحس وأنا أكتب أننى منذ جلست إلى الورق أن كثيرا من الألفاظ قد أحاط بى ، وكأن كلا منها يقول لى إنه أحسن من غيره . وهكذا أظل فى صراع غريب . ولكن الكاتب يجب أن ينتبه إلى أن كثرة الحك تخرق الورق ، وأنه لابد من وجود نبض حى وسيولة ويسر ، وإلا يتفصد الكاتب عرقا وهو يعمل . يجب أن تكون له عين واعية ، وانتباه شديد للاختيار ، ولكن دون حذلقة ودون عسر ، فنحن لانريد عسرا فى التعبير .. قد يسبق التعبير مشقة ولكنه يجب ألا يكون عسيرا ، بمعنى أن أصل إلى اليسر من خلال العسر . وأسوق مثلا من أمثلة خداع الألفاظ : لى صديق عزيز وأستاذ كبير ، كنت أقرأ له قصة فيها وصف لقاء حبيب لحبيبته على كوبرى قصر النيل ، وكيف أن اللقاء تم فى وسط الكوبرى تماما ، فقلت له متسائلا : هل قست المسافة بالضبط ؟ وهل قرأت هذا النص بعد أن كتبته ؟ .. الحق أن الأمر يتطلب من كل كاتب بعد أن يفرغ من لحظة الانفعال الجياش أن يقرأ عمله بعين الغريب . وقد كتبت هذا فى كتابى « صح النوم » ، وهو من كتبى المهمة . لأن الكاتب لو قرأ بنفسه فى لحظة التعقل ، وليس فى وقت جنون الخلق ، فسوف يتساءل أيضا : لماذا لم يكن اللقاء فى الثلث مثلا ؟ وهل دوره أن يقيس الكوبرى ؟ . من أين جاء هذا الخطأ ؟ من رنين الألفاظ ، لأن الكاتب عندما قال « فى وسط الكوبرى » أحس بأنها مقطوعة شيئا ما ، فرأى أن « تماما » تعطيها نغمة حلوة . ولذلك أقول : « نصيحتى أن يقفل الكاتب فمه تماما بالضبة والمفتاح وهو يكتب ، أو حتى يضع فيه سدادة أقوى من سدادة (قدر الفول المدمس) .. هل يمنع هذا عملية النطق ؟ للأسف الشديد لا ، وقد ثبت علميا أن الحبال الصوتية تتحرك عندما نفكر . وهذا شىء غريب ، أن يقدر للإنسان أن يكون ذهنه محبوسا فى لغته . والسؤال المحير هو : هل نستطيع أن نفكر بغير لغة ؟ وهل هناك أفكار تسبق اللغة وتعلو عليها ؟ أنا أعتقد أن ذلك يحدث ، وأحس بشىء من الجزع والوجل والخوف حينما أشعر وكأنى محروم أيضا من حيز أشتاق أن أصل إليه ، وكأنى غير راض عن درجة استيعاب اللغة للمشاعر المحتملة التى تجيش بها النفس البشرية . ولذلك نجد عند المتصوفة شطحات لغوية وأشياء من هذا القبيل . وإذن فعلى الكاتب أن يغلق فمه تماما ، فليس له علاقة برنين الكلمات ولا بصوتها ، فوظيفته هنا أن يحدد المعنى الذى يريد أن يقوله ، وأن يختار الكلمة التى تنطبق على هذا المعنى ، دون زيادة أو نقصان . والغريب أنه عندما يفعل ذلك ويجد هذه الألفاظ فإنه يدرك أنها تجمعت على شكل موسيقى جميل فى حد ذاتها . هذا التآلف فى المعنى لابد أن ينسجم مع التآلف فى الرنين نفسه ، لأن الموسيقى تنبع هنا من التآلف فى المعنى ، لا من التآلف فى نطق الحروف ومخارج الكلمة ، ولكن الموسيقى داخلية . واللغة قادرة على ذلك ، وهذا من أعجب عجائب اللغة . أما الصراع مع الفن فالمصيبة الكبرى أن كتاب القصة والمسرحيات وغيرها تجنى عليهم كثيرا . هناك نظريات نقدية كثيرة تناولها أساتذة الجامعات : أن الفن تفرع أولا إلى فن القول والنغم والشكل والرسم ، ثم تفرع فن القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى آخر الفروع والقوالب تمت أبحاث كثيرة لتحديد القوالب ووضع شروطها . ومع هذا فى الوقت ذاته بترت الصلة بين القالب الأخير والمنبع الأصل وهو الفن ، فنشأ لدى بعض كتاب القصة عندنا (مراعاة منهم لقول النقاد عن وجوب أن يكون للقصة بداية ونهاية وغيره) تصور أن القصة من الممكن أن تستوعب هذه الشروط ولا تكون فنية أبدا ، بل تكون بحثا اجتماعيا أو أى شىء آخر . ولكنى أريد لهذه الفروع ألا تنقطع صلتها بالأصل الأكبر وهو الفن ، لأن الأساس هو أننا نكتب الفن فى شكل قصة أو مسرحية ، وليس قصة أو مسرحية فقط ، لأن الفن محاولة روحية قبل أن يكون محاولة عقلية للانفلات فى ملكوت الله ، ومحاولة أيضا للتطهير والسمو . فالتعبير عن القدرات الروحية هو الفن . وهذا يختلط عندى إلى حد ما بشعور مأسوى يرتبط فى ذهنى بقدر الإنسان والبكاء على قدر الإنسان ، والوقوف أمام قدر الإنسان موقف التسليم تارة ، والاحتجاج تارة أخرى ، والتساؤل ثالثة ، وهكذا وبشكل عام الرثاء للانسان . وكل هذا جعلنى أفضل القصة القصيرة على الرواية ، لأن الرواية تسارع إلى بحث اجتماعى وأشياء من هذا القبيل ، أما القصة القصيرة فعندما تشغل نفسها بذلك فهى تمد يدها إلى يد الشعر . ولذلك فإنى أشترط فى القصة القصيرة نغمة شعرية لا أطلبها فى الرواية . فالرواية عمل ممتد ، أما القصة القصيرة ففيها تكثيف ، ويجب أن يكون فيها نغمة شاعرية . وأنا أتطلب شكلا غريبا جدا للقصة ، هو ألا تكون استمرارية ، بل استدارية كروية ، أى إنى أريد من القصة القصيرة أن تعطى شعورا بأنها قد عجنت على شكل كرة بعضها آخذ بعضا ، وبعضها مفض إلى بعض ، فلا نكاد نعرف أولها من آخرها من حيث الصياغة .

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى ؟

ج : أحمد الله سبحانه وتعالى مرارا وتكرارا أنى ولدت فى أسرة تقتنى الكتب ، وتهتم بالأدب وبالشعر ، وتهتم أيضا بالكلمة الصحيحة فى مكانها الصحيح .
وقد وجدت بعض أفراد أسرتنا يفتعلون المناجزات عن طريق كتابة رسائل العتاب لمجرد أنهم يريدون أن يبدعوا فى هذه الرسائل التى تأخذ شكلا أدبيا جميلا . وقد كانت والدتى تقرأ وتكتب ، وكنا نقرأ ديوان المتنبى وكل ما نصل إليه من كتب ، وقصائد شوقى كانت تدخل بيتنا وكثير منها كنا نحفظه . وقد كنت فى ذلك الوقت فى الثامنة أو التاسعة من عمرى . وقد بدأت محاولات فى الكتابة ربما فى أواخر مرحلة دراستى الثانوية أو بداية دراستى للحقوق ، ولكنى لم أحاول كتابة الشعر ، لأن الشعر فى الحقيقة بالنسبة لى هو قمة فنون القول ، ولا تقاس عظمته بأى فن آخر . وأنا مستعد لأن أضع القصة أو الرواية فى كيس وألقيها فى البحر فتأتى شعرا . لأن الشعر هو خلاصة التراث ، وهو الفن الحقيقى . وأنا لم أكتب الشعر ولم أكتب المسرحية ، لماذا ؟ يجب أن يعترف كل كاتب بحدود مقدرته . فمثلا نحن نعترف ونزهو بمقدرة توفيق الحكيم فى الحوار ، وهو يقول هذا . أما أنا فليس عندى موهبة الحوار ، إننى ألتزم ما قدرنى الله عليه وهو التأمل والوصف . وأكبر همى هو وصف الأشخاص والأشياء ، وأستعين فى هذا الوصف بحواسى الخمس جميعها لأكمل الصورة . وقراءة قصصى تتضح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة . وهذا غير مقصود ، وأنا عند الكتابة لا أحس أنى أتخذ من ذلك وسيلة ، ولكن لمجرد الصدق . فعندما أتجول مثلا فى الغورية ، هل يمكن أن أصف نفسى وأنا أسير فى الغورية دون أن أتناول رائحة الحى ؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصص التى تدور فى الأماكن التى تتطلب استخدام حاسة الشم فيها .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك ، وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلم ؟ وما أثر ذلك فى أسلوب التنفيذ ؟

ج : هذه الأسئلة تعكس نوعا من التأليف لا أحبه ، وهو التأليف بالتقسيمات : باب أول وباب ثانى ، ويعتمد على التخطيط . ليس فى الفن مثل هذا التخطيط أبدا ، فلا نستطيع أن نقول إننا نبدأ بفكرة أو بشخصية أو غير ذلك ، لأن هذا فيه فصل لهذه عن تلك . وأنا أرجو من الكتاب الشبان عند خروجهم من منازلهم أن ينسوا أنهم يكتبون القصص ، وإلا فسوف يفسدون حياتهم بأنفسهم ، لأنهم لو عمدوا عمداً إلى التأمل بزعم أن هذا ينفعهم فى كتابة القصة ، فلن يروا شيئا . وما سيرونه لن ينفعهم فى كل

الظروف ، إلا إذا توافرت شروط معينة . وإذن فعليهم عندما يخرجون من بيوتهم أن ينسوا تماما مهمتهم ، وأن يجعلوا من أنفسهم آلة تصوير مفتوحة ، تسجل كل شيء . والله أعلم بما يحدث بعد ذلك . وأشترط أيضا أن يبدأ الكتاب الشبان بالتجربة الذاتية ، حتى يضفى ذلك على القصة نغمة الصدق . وهى عنصر مهم ، وأن يتركوا الخيالات الأخرى إلى وقت يأتى فيما بعد ، لأن من السخف أن نطلب من كتاب القصص ألا يعبروا إلا عن تجاربهم الذاتية فقط ، إذ إن ذلك يحصرهم فى محيط وفى زمن وفى مكان . والفنان يتمتع باعجب موهبة وهى الحدس . فمثلا شيكسبير عبر لنا عن أغلب العواطف . فهل يعنى ذلك أنه قد عانى كل ما عبر عنه ؟ بالطبع لا .. ولكن ما يحدث هو أنه يقول لنفسه : لو كنت مكان هذا الزوج الغيور لماذا عساى أن أفعل ؟ فوضع نفسه فى محازاة هذا الزوج ، وبسبب سعة روحه وفهمه للإنسانية ، يستطيع بالحدس أن يكون هو الزوج الغيور الذى عبر عنه . ومن هنا أطلب من شباب الكتاب أن يؤجلوا هذا الحدث لفترة متقدمة نوعا ما حتى يتملكوا أدواتهم فى التعبير عن التجربة الذاتية . وتستقيم لهم الأشكال ، ثم بعد ذلك يكتبون ما يشاءون .

س : ولكن الحدس ليس مما يكتسب ، بل شيء يوجد عند الفنان أو لا يوجد .

ج : ولكنه يثرى بالاطلاع ومخالطة الناس ، وتأمل الناس والحياة أيضا . فإذا ما كان الإنسان فى مكان ورأى زوجا غيورا فإنه يتأمله فى كل ما يصدر عنه مما يعبر عن غيرته . ومن القصص المؤلمة لنفسى أن فلوبير الذى كتب « مدام بوفارى » تسلم يوما ما خطابا من صديق له يقول فيه إن أمه تموت . وإنه جلس إلى فراشها يتأمل هذا المنظر ، فإذا بفلوبير يرد عليه : « ياحسن حظك ، لقد أتاح لك المولى مشهدا تتأمله ، ولابد أن يأتى اليوم الذى تحب أن تصف فيه مثل هذا المشهد » . وما يؤلمنى هو أن الصديق كان يروى واقعة موت أمه ، إلا أن فلوبير لم يفكر فى الواقعة إلا من زاوية الفن ، وأنها أتاحت له تجربة صادقة . ولكن الفن إذا كان هذا هو موقفه أمام الحواس النفسية فلا كان . وليذهب إلى الجحيم .

س : كل ما فى الأمر أنه أراد إلى توظيف كل شيء فى الحياة لخدمة الفن

ج : هذه آلية رديئة ، بل زرية أيضا ، لأنه يتلهى بالإنسانية . الفن جزء من الحياة وليس كلها . ولذلك فلابد أن نفهم أولا ما الفن القصصى ؟ لأننا لانزال نكتب القصص . فى قوائم الكتب التى تأتى من بلاد مثل انجلترا يقسمونها إلى fiction and non fiction وكأن المعرفة منقسمة إلى باب إيجادى أصلا وهو الـ fiction وجانب آخر non fiction فلم يقولوا مثلا تاريخ وبيوجرافيا وأشياء من هذا القبيل . ولكن fiction and non fiction. وما معنى fiction ؟ بالبحث فى القاموس نجد أن معناها « الحيلة » ، مثل أن ياخذ المرء قطعة من عجين فيشكلها « فازة » أو شيئا مثل ذلك . فالفن إيهام مطلبه الحقيقة . وهذا هو الشعور الذى ينتابنى عندما أكتب ، مثل تحضير سكر النبات عندما نربط بلورة فى خيط ونضعها فى محلول سكرى مركز فتتجمع البللورات حول البللورة الأصلية المعلقة ، مكونة شكلا . هذا بالضبط ما أتصوره فى لحظة من اللحظات ، وأحس أنه حدث ، وهو أن فكرة ما تكونت فى داخلى بحيث أثق ثقة كاملة بأنها واضحة كل الوضوح ، ومتشكلة بجميع تفاصيلها ، ولكن ما شكلها ؟ لا أدرى ، ولكنى أحس فى قرارة نفسى بأنها قد وجدت ، مع أنى لا أرى ملامحها . وكل دورى بعد ذلك هو أن أكشف هذه الملامح شيئا فشيئا إلى أن أصل فى آخر الأمر إلى حال كأنى أراها فيه ، فأقول نعم ، إن هذا ما أحسست به .

س : إذن هى عملية غوص إلى داخل النفس بأدوات الكاتب ؟

ج : هى عملية بحث عن شيء موجود ، وطريق الوصول إليه هو أدوات الكاتب ، تماما مثل النجار الذى يمسك بقطعة من الخشب يحاول أن يصنع منها تمثالا أو أى شيء آخر . ومن ثم فإن كل عمل فنى فى نظرى مسبوق بكلمة « كأن » ، حتى التصوير والنحت . فأنا لا أصف العمل كما هو بل أصفه كأنى أراه هكذا ، ولكن نتيجة « كأن » هى الحقيقة . وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إيهام مطلبه الحقيقة .

أما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فأنا أعلق أهمية كبيرة جدا على أول كلمة فى القصة ، لأن مشكلة القصة كلها تنحصر فى أول كلمة .. كيف أبدأ القصة وبأى كلمة وفى أى وضع ، هذا مهم جدا ، وقد تعلمت أيضا لا من ناقد بل من الكاتب سومرست موم ، الذى نصح بأن تبدأ القصة ـ إذا كان ذلك فى الإمكان ـ بفعل يدل على الحركة ، لأن هذا يضفى ـ على الفور ـ حركة على القصة . وهناك أسلوبان لكتابة القصة : الأول هو « كنت عندهم ثم جئت » ، والآخر هو أن تقول « تعال ننظر إليهم من ثقب الباب دون أن يرونا ، لنرى ماذا يعملون الآن » . وهذا هو الباب الذى يخرج فيه المؤلف من القصة ، ويستخفى وراء الشخصية ، ويحل الفعل المضارع محل الفعل الماضى ، لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة . وحتى إذا بدأوا بفعل ماض فعليهم أن يرجعوا بسرعة إلى الفعل المضارع ، لأنه كلما أسرع بالعودة من الماضى إلى المضارع كان خيرا لإضفاء الحركة . وقد كتبت بعض مقالاتى متعمدا وأنا أسير بخطوة عسكرية فى الشارع ، لأنى أقصد أن أقص فى الأسلوب المشى والحركة والتدفق .

وأما مسألة اختلاف البدايات وأثرها فى أسلوب التنفيذ فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تتكون لحظة ولادتها ، وتأخذ ملامحها وشكلها الكلى .

س : ومتى تشرع فى كتابة الرواية ؟ وهل تعد تخطيطا لها قبل هذا الشروع ، وما العناصر التى يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيما بعد أحيانا من هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج : ليس هناك أبغض إلى من كلمة التخطيط ، فأنا لا أحبه أبدا ، لا فى حياتى ولا فى نفقاتى ، ولا فى أى نشاط من أنشطة حياتى ، وأنا فى محيط حياتى الفردى أسير بأسلوب « خليها على الله » .

س : هل تلتزم فى كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وما موقفك النظرى والعملى من هذه القضية ؟

ج : يخيل إلى أن الكاتب الحقيقى الملهم قلما يتغير إلا إذا كان يكتب أبحاثا اجتماعية ، لكنه إذا كان مرتبطا بمفهوم الفن عامة ، وأنه يعد هذا تعبيرا عن نفسه ، فإنه لا يتغير .

س : إذن فالكاتب لا يلتزم بقواعد الرواية ؟

ج : ويجب ألا يلتزم . وأنا أقول دائما كلمة وأكررها ، وهى أن الفنان كالطفل ، ولكن الطفل يكسر اللعبة من أجل أن يعرف ، والفنان يعرف اللعبة من أجل أن يكسرها . والحركة الأدبية ما هى إلا محاولات للتجديد . وليس من المعقول أن يكون القرن السابع عشر هو القرن الثامن عشر ، ولا التاسع عشر هو القرن العشرين . لكن هذا التغير أو التحول يجب ألا يخيفنا ، لأن مطلبا من مطالبه هو اتصال هذه الأشكال بالفن . ومادام هذا الاتصال قائما فلا محل للخوف . ويقال عنى إنى ناقد تأثرى ، ولم يعترف بى النقاد الكبار من أساتذة الجامعة . ونظريتى فى النقد أن النقد عمل أدبى ، بمعنى أن المقال النقدى يجب أن يعطى القارئ نفس النشوة كالعمل الأدبى . وثانيا لا أحب أن أقتصر على قالب واحد ، فمثلا أصحاب اليسار يتكلمون عن الالتزام أو عدمه ، وآخرون يتكلمون عن الجماليات أو نقيضها ، ولكنى أتناول العمل فى ذاته ، وأرى من أين مآخذه ، فإذا كان له براعة فى تفصيل الحوادث وترتيبها تكلمت عن صنعة الرواية ، وكيف يقص القاص الحكاية ، وإن

أبدى براعة فى عكس القضايا الاجتماعية ندرسه من حيث الدلالة الاجتماعية . وما المانع من أن نجمع كل هذه الجوانب فى نقد واحد ؟ وهذا ما أسميه بالنقد الشمولى بمعنى أنى أتطلب من النقد أن يكون عملا أدبيا ، وأن ينحو نحو الشمولية بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التى يبرز فيها .

س : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج : هذا موضوع مهم جدا ، وأحمد الله أن وجه إلى هذا السؤال . أما متى نستعمل ضمير المتكلم أو الغائب فى القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة ذاتها . وهناك كاتب كبير جدا فى مصر ، لا أريد ذكر اسمه ، كتب رواية بهذا المعنى : شاب مصرى تعرف بفتاة إنجليزية فأساء إليها إساءة بالغة ، مع أنها فتاة طيبة القلب ، تخلص له الحب . وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . وأراد أن يقول إنه رجل وطنى . وإنه آثر وطنه على زوجه . ولكن هذا يعنى أنه ليس آدميا وليس إنسانا فكيف يمكن للقارئ أن يتعاطف معه وهو على هذا الخلق . كان من الواجب هنا أن يكون التعبير بضمير الغائب . والأسلم فى كل الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب . حتى يتيح للكاتب نوعا من التعبير غير المباشر ، كما يسمح بظهور العنصر الساخر . فيفتح له أكثر من باب للدخول إلى موضوع القصة وتحريك شخصياتها بشكل أفضل . ولكن ـ كما نعلم ـ ليس هناك قواعد فى الفن . فالفن يعلو على جميع القواعد . وكل ما نلزمه به قد يكون باطلا فى وضع من الأوضاع أو فى مكان من الأمكنة .

أما موضوع التداخل بين الأسلوبين أحيانا . فكلنا نقرأ الرواية وأمامنا أكثر من أسلوب . أسلوب السرد وأسلوب الحوار . وأسلوب الوصف . وأسلوب الشعور الداخلى . وبراعة الكاتب هى فى أن يستخدم هذه الأساليب كلا فى مكانه . وأن يناور بها . فينتقل من الوصف إلى الحوار إلى الشعور الداخلى . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضوع . وأستاذ هذا الفن ـ حقيقة ـ هو نجيب محفوظ . وبتأمل رواياته تتضح لنا براعته فى استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعور داخلى . أحسن استخدام . وفى براعة هائلة .

س : ما علاقتك بشخوصك الروائية ؟ وهل هم مخلوقاتك أم أن لهم وجودا سابقا على وجودهم الروائى ؟ وما دواعى اهتمامك بهم ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج : كنت أرجو أن يحمى الله شبابنا الكتاب من أمثال هذه الأبحاث لأنها تربكه فى الحقيقة . وهذه الأبحاث تبدو لى نظرية تماما وليست فى صميم الموضوع . فكل كاتب يختلف عن الآخر . ؟لكن لا بأس . ولنتكلم عن وجود الشخصية أولا .. أحيانا يترك العمل الروائى أثرا يشعر بأن القارئ قرأ رواية ولكن شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هى التى تبقى فى الذهن . وربما كانت هذه الشخصية أكثر صدقا من إنسان مخلوق . وأضرب مثلا لذلك بشخصية دون كيشوت .. أكون فى غاية التعاسة لو خلت الحياة من أمثال دون كيشوت . يظهرون أمامى وأعرفهم وأعاشرهم . وأيضا راسيلينكوف فى الجريمة والعقاب شخصية واضحة أمامى وضوحا شديدا . وأنا أتطلب فى الأعمال الأدبية الكبيرة . أو حتى فى القصص القصيرة الجيدة . دور الشخصية التى تبقى فى ذهن القارئ . ويصبح لها وجود حقيقى فى دنيانا . فنحن إذا قمنا بإحصاء لسكان مصر فلابد أن نحصى «كمال عبد الجواد» ضمنهم . لأنه يعيش معنا . ويجب أن يزيد الفن سكان هذه الأرض من هم أهم من تلك العناصر التافهة التى تمتلئ بها الشوارع .

أما بالنسبة للشخصيات التى كتبت عنها فهى كلها «أنا» ولكن من جوانب مختلفة . وقد ذهلت عندما كتبت كتاب «صح النوم» . لأن الشخصيات التى فيها لم تقابلنى فى الحياة . ولم أعرف أحدا منها . وكذلك ليست فيها شخصية تمثل مزيجا من ثلاثة أشخاص أعرفهم مثلا . ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق دهشت دهشة شديدة جدا . وأحسست بهم إحساسا قويا ، وكأنى أراهم رأى العين . وكأنهم يعرفوننى . وكأنى أعرفهم منذ زمن ، وهذا شىء غريب . لأنى أتوقع رؤية أمثالهم فى الشارع .

س : هل تضطر أحيانا ـ تحت إلحاح هذه الشخصيات ـ إلى إحداث تغيير فى بناء العمل القصصى ؟

ج : كل مهنة ولها كلام يتداوله أهلها ـ كالشفرة ـ فيما بينهم . وكتاب القصة ـ بالمثل ـ عندهم هذا ، قرأت كلاما لواحد منهم وجدته يذكر أنه اضطر ـ فى وسط الرواية ـ إلى تغيير نهايتها . لأن الشخصيات فرضت عليه هذا . وكل هذا الكلام نصب وتهويل وليس حقيقيا .

س : هل تعتقد أن الرواية التى تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج : مطمحى الوحيد هو أن أعرفه بنفسه بوصفه إنسانا . وذلك بأن أجعله يرى الشخصيات التى أكتب عنها . وطاقاتها . وماذا جرى لها . ويتأمل ذلك ليزداد معرفة بنفسه .

س : هل تهدف برواياتك إلى تأصيل قيمة اجتماعية . أو مبدأ أخلاقى . أو وجهة نظر فى الحياة والناس ؟

ج : أبدا .. غرضى الأوحد هو أن يرتفع القارئ من جسد يأكل ويشرب وينام ويقضى ضروراته . إلى إنسان له أشواق روحية . وطموحات ذهنية وعقلية ، وأن يكون آدميا لا آليا . والمعركة السخيفة التى قسمت الأدب عندنا إلى مدرسة يسارية تنادى بالالتزام . ومدرسة إلى حد ما جمالية إنما هى كلام أجوف . ورأيى أن الفن أولا تعبير فنى . ولكن التعبير الفنى هو أن نحاول ـ أولا وقبل أن ننقسم ـ أن نتأصل وأن نوجد . لأن الفن هو أولا إيجاد الشخصية . ثم لينقسموا ـ بعد ذلك ـ كما يحلو لهم . إنى لا أريد حيوانات يسارية أو حيوانات يمينية . بل أريد آدميين يساريين وآدميين يمينيين ، بمعنى أن الإنسان يجب أن يتعامل مع قدراته كلها . ثم بعد ذلك يحدد فكره أو مذهبه . وليكن ما يكون . بشرط أن يكون آدميا . وإذا هم فعلوا ذلك فهما قام بينهم من صراع فسيكون هذا الصراع إنسانيا . وإنى أتساءل : بأى حق يتأتى للمذهب أن يفرض حجرا على الأدب . ويتطلب منى فورا أن أتكلم عن الطبقات الكادحة ؟ أنا لست من الطبقات الكادحة . ولكنى ملتزم فى كل كلمة أكتبها بخدمة أهل وطنى . لأنى أريد أن يتحولوا إلى آدميين بمعنى الكلمة . وأن يعوا إنسانيتهم .

س : من قارئك الذى تكتب له قصصك فى تصورك ؟ وهل يكون هذا القارئ حضور ما فى نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثيرا ما ـ وإن يكن غير مباشر ـ فيما تكتب ؟ وكيف ؟ أم أن علاقتك بالقارئ تتحدد على نحو آخر ؟

ج : فى الحقيقة أنا لى بحث فى هذا الموضوع وأرجو أن يوضع ردا على هذا السؤال . وهذا البحث بعنوان «لمن يكتب الكاتب» . قلت فيه إنى أعد نفسى عضوا منتسبا فى ناد للكتاب يضم الأموات والأحياء . وجميع الأجناس . أقول لهم فيه إن ما يجعلنى جديرا بالانتساب إليهم هو أن أتشبه بهم . وفى الواقع فإنى عندما أكتب لا أخاطب قارئا ولا شعبا ولا أمة ولا ضميرا ولا زمنا . بل أخاطب الكتاب الذين أريد الانتماء إليهم . وأسألهم : «هل أعجبكم ما أقول ؟ وهل ترق كتاباتى إلى أن تجعلنى أنتسب إليكم عضوا فى ناديكم ؟ .. كل أملى أن ترضى كتاباتى الكتاب والنقاد والقراء . فالكتابة بالنسبة للكاتب نوع من الانتماء لا علاقة له بالزمن فمثلا أنا أنتمى إلى قبيلة الكتاب . ولها أكتب . وإذا وصلت إلى هذا المستوى

كان هذا صالحا لبقية الناس . وإن لم يكونوا مقصودين بما أكتب . إن جواز مرورى إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادى .

س : ما الشيء الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلة . ؟

ج : لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكنى أتكلم . وأخشى أن أكون قد تحولت إلى ثرثار .

س : بالعكس ، فأنا ألمس عندك روح فنان من طراز خاص . لا يتخذ من الفن مهنة . بل يرمى إلى نوع من الإشباع العالى الذى يهدف إلى معرفة الإنسان ومعرفة الذات .

ج : أظن أن هذا يكفى .

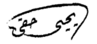
س : هل تحب أن تضيف شيئا استكشفته أنت من خلال تجربتك وترى له أهمية خاصة ؟

ج : هذا السؤال يفتح الباب إلى الحسرة . فقد فاتتنى أعمال كثيرة جدا كان بودى أن أكون قادرا على الوفاء بها . كنت أتمنى أن أعرف بروائع فى المكتبة العربية لا يتحدث أحد عنها .

وأضرب لك مثلا بصديقى ـ رحمه الله ـ الأستاذ حسن محمود ، الذى ذكرته كصاحب فضل فى المستوى الرفيع الذى بلغته مجلة الكاتب المصرى . وله قصة رائعة منشورة فى سلسلة اقرأ ، اسمها «الكاتب الصغير» . وهى من روائع الأدب المصرى التى لم يتحدث عنها أحد . وقد كنت أريد أن أكتب عنها ، ولكنى غير قادر الآن على الكتابة . وهناك بعض الكتاب الذين يخفون مشاريعهم ، ولكن أحيانا أقابل بعض الكتاب فأطلب منهم أن يكتبوا عن كذا أوكذا ، وكأنى أريد أن يفعل غيرى ما كنت أود أن أفعله أنا . والكتاب الثانى هو كتاب إسماعيل مظهر ، صاحب القاموس ، وصاحب مجلة العصور . وهو كتاب جميل جدا فى ترجمة حياته . اسمه «تاريخ الشباب» . أطلب من الكتاب أن يقرؤوا هذا الكتاب وأن يروا ما فيه من جمال وفن .

وأيضا من هواياتى أنى أحب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن . فمثلا لا أحب قراءة المراحل الأخيرة لفن التصوير ، بل أحب قراءة كيف بدأ فن التصوير ، أو كيف بدأ الشعر العربى ، أو كيف بدأت القصة ، أى مرحلة الطفولة ، لأن طفولة الفن فيها عنصر البراءة . وقد كنت أتطلع للتأريخ لباكورة المسرح المصرى . ولحسن الحظ تعرفت إلى شخص اسمه «شامل» ، كان صاحب فرقة مسرحية تتجول فى الأرياف ، ووقعت فى يدى مذكراته التى روى فيها حياته الفنية والوجدانية ، وكيف أصابه فى وقت من الأوقات نوع من الانجذاب الروحى أو التصوف . وقد كنت أود أن أكتب عن شامل بحثا أو نوعا من الكتابة مثل البيوجرافى الأدبية فليس من الضرورى أن أخترع حدوتة . وعندما تكون بين يدى حالة إنسانية واضحة ، تستحق الاهتمام بها والعمل من أجل استخراج كل العواطف والمصادمات والمنازعات وتشابك العلاقات بين البشر ، فإننى لا أجد ما يمنعنى من الكتابة عنها . ولكنى على الرغم من رغبتى الشديدة فى عمل هذا البحث ـ توقفت .

ويبقى موضوع أخير أرجو الحديث عنه وهو موضوع التعبير بالعامية . والحق أنى من عشاق العامية ـ والعامية لها أسلوبان : أسلوب سوقى خاص بالتعامل شراء وبيعا وما إلى ذلك ، وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامية أدبية تجده فى الأغانى الشعبية التى تخرج من صميم الشعب ، كالمواويل والأغانى ، مثل «يا وابور الساعة اتناشر» و«يا نخلتين» و«اتمخطرى يا زينة» .. إلخ ، ومن حيث إنى أبغى الدقة فى التعبير فإننى كلما وقعت على معنى لا أجد لفظا فى الفصحى يعبر عنه كما أريد ، ووجدته فى العامية ، أخذته . والغريب أننى لا أشعر وأنا أنتقل من الفصحى إلى العامية ، لأنى أغلق فمى عندما أكتب ، ولأنى أقطع علاقتى بكل شىء ، إلا بمطلب واحد ، هو الصدق ودقة التعبير . وأنا أعتقد أننا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهى التى أسميها لغة الصحافة ، وهى لغة عربية قادرة على التعبير عن جميع المشاكل . وهذه اللغة الوسطى متقدمة فى باب العلوم . ولكننا فى باب الأدب والفن نحتاج إلى التأنق واختيار الألفاظ الجميلة ، حتى وإن كانت من العامية .



نجيب محفوظ

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بدأ اهتمامى بالفن القصصى بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة الابتدائية ، عندما رأيت صديقا لى فى اثناء إحدى فترات الراحة بالمدرسة ، يقرأ كتيبا صغيرا كان يباع بخمسة مليمات ، وهو عبارة عن قصة بوليسية بعنوان «ابن جونسون» . وقد أخذت الكتيب منه بعد أن انتهى من قراءته . وكان هذا اول شىء اقرؤه فى حياتى خارج المقرر التعليمى .. هذا هو مدخلى إلى عالم القراءة الخارجية الذى بدأت منه التعرف على ما يسمى «القصة المكتوبة» ، لأنى كنت من قبل قد سمعت كثيرا من القصص المحكية فى البيوت . ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة ، فقرأت بقية السلسلة ، وقصة جونسون الأب ، حيث لم يكن هناك أدب للأطفال .

أما الكتابة فقد بدأت كتابة خاصة لاعلاقة لها بالنشر . وذلك أنى فى قراءاتى - فيما أظن - تدرجت من الروايات البوليسية إلى قصص المنفلوطى ، ومنها إلى ما كان ينشر فى الأهرام من روايات مترجمة . وبعد قراءة الرواية كنت أعيد كتابتها فى جوها الأصلى بعد أن تكون قد رسخت فى ذهنى . فإذا كانت الرواية مثلا تدور أحداثها فى انجلترا أو فى أى مكان آخر كنت أكتبها كما هى ، بهدف الاستمتاع .

وأما الدوافع والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من توافر وقت فراغ أكثر من أربعة أو خمسة أشهر فى العطلة الصيفية ، كنت أقضيها فى القراءة ، وفى هذا النوع من التأليف المزيف .

س : لماذا اخترت إطار الفن القصصى دون غيره من أشكال التعبير الأدبى ؟ وهل يرجع هذا إلى استعداد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ وهل يرجع هذا الاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هى ؟

ج : السؤال على هذا النحو يفترض درجة من الوعى عند الاختيار . والواقع أن اتصالى بالأدب الجاد قد جاء عن طريق المسرح قبل السينما ؛ لأن عصرنا كان عصرا مسرحيا ؛ فقد كنا نذهب إلى المسارح مع آبائنا . ولذلك فقد رأينا المسرح الجاد قبل أن نقرأ الرواية الجادة ؛ لأن الروايات التى ذكرتها فى أول الحديث لا تعد من الأدب الجاد . ثم دخلت السينما حياتنا . ولو رجعت إلى ماسمعناه فى بيوتنا من قصص ، وما قدمته السينما من حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات منها إلى المسرح . هذه ناحية . والناحية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب - لنفسه أول الأمر - رواية فمن الممكن أن يعرضها على أخيه الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لقراءتها . ولكن المسرحية فى حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعتقد أن عندى إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ؛ فلم تكن هناك أسباب واعية أو اختيار واع بين هذا النوع أو ذاك ، ولم يكن هناك تفكير أو موازنة بين كتابة المسرحية والرواية كفن ، من حيث العرض والصعوبات الخارجية .

س : هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نتيجة للمناخ العام الذى كان موجودا ؟

ج : نعم .. المناخ ، وربما الاستعداد أيضا . وكذلك لأن عملية الحكاية أفضل من الحوار .

س : وهل كان ذلك لأن الحكاية تتيح فرصة أفضل للتعبير عن النفس ، على العكس من المسرح ؟

ج : هذا السؤال يتصل بدرجة من الثقافة لم تكن متاحة لى .

س : ربما كان ذلك فى السنوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب - عندما يوغل فى التجربة - يكتسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد اختار عن وعى ؛ لأن الاختيار يكون تلقائيا فى بادئ الأمر .

ج : الانطوائيون مثلا - وأعتقد بدرجة كبيرة أنى منهم - يفضلون الفن الروائى ؛ لأنه فردى ، ولأن الإنسان يقرؤه وحده ويتخيل . ولكن المسرح فى حاجة إلى جماهير تعيش به ويعيش بها .

س : وفيه أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر .

ج : بالضبط .. وفيها أيضا تخيل وخلق ..

س : خلق عالم مواز قد لايكون متاحا للإنسان أن يعيشه فى عالم الحقيقة .

ج : بالضبط .. ولكن الأمر مختلف فى المسرح ؛ فنحن لا نخلق فيه شيئا ، بل نشاهد مايعرض أمامنا .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلماذا ؟ وما أثر ذلك فى أسلوب التنفيذ ؟

ج : سؤال لطيف جدا .. الواقع أنى كتبت الروايات التى تبدأ بحدث ، والتى تبدأ بشخصية ، والتى تبدأ بفكرة . والأمر هنا ليس أمر تخطيط . فأنا لا أقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية . والمسألة لا تخرج عن كون المرء يعيش حياته ، وفيها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقة المرء بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن تثيره فى نفسه من اهتمام ، أو من دهشة ، أو ما إلى ذلك ، يعتقد ، أو يقرر ، أنها تستحق الكتابة عنها .. والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث ، لابد للشخصية أن تلعب دورا ، ولابد فى النهاية أن تؤدى إلى فكرة . وإذا بدأنا بالفكرة ، فلابد من خلق الأشخاص المناسبين لها . وكذا الأحداث المناسبة لها . وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحياة سعيا إلى الفكرة فإن ذلك أعظم طبيعية ، لأن السبيل الآخر فيه شئ من التكلف .. وليس هذا القول صحيحا ، فالتكلف يأتى من العجز لامن الأسلوب . وقد نبدأ من الفكرة وتأتى الرواية طبيعية تلقائية للغاية إذا ما أتقنا اختيار الأشخاص والأحداث - بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكشوفة ، فتظهر وكأنها شئ متكامل وطبيعى ، تمثلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية ،تتفاعل مع الحياة . وإذا بدا الأمر على غير ذلك ، فلايعنى هذا أن الرواية التى تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك ، بل يرجع إلى أن اليد التى صنعتها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها الضبط الكافى .

س : أو أن الكاتب أو الأديب لم يستطع التحكم فى أدواته .

ج : بالضبط .. وتبدو الرواية وكأن هؤلاء الشخوص الذين نراهم يخدمون هذه الفكرة ، وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما مايتعلق بأثر ذلك فى أسلوب التنفيذ فيتمثل فى أنه لا يصح أن يظهر فرق فى حالة بلوغ العمل إتقانه التام . ولايغيب عن بالنا طبعا أن هناك فرقا فى درجة حرارة الأسلوب فى بعض الروايات الفلسفية مثل روايات سارتر وكامى . وهناك من يفضلون أن ينشأ الأدب عن حادثة ، تحت زعم أن هذا النوع من الأدب حار ، وأن النوع الذى ينشأ عن فكرة يكون فاترا . ولكن الفتور فى هذا النوع لا يرجع إلى ضعف فى الفن ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تقتضى ذلك . فالموضوع الوجدانى يختلف فى درجة حرارته عن الموضوع الفكرى . وإذا وجدنا الموضوع هادئا عند سارتر مثلا ، فذلك لأنه فكر ، وليس هذا دليلا على نقص فى درجة حرارته ، بل إن من طبيعته ذلك ، وتذوقه يجب أن يكون أيضا كذلك .

س : هناك أيضا - عند كامى - مسافة بينه وبين الأشياء ، فهو يتعمد عدم الانفعال عند تصويره الأشياء .

ج : ذلك لأنها لا تستوجب الانفعال ، بل التأمل ، لأن التأمل أهدأ ، ولذته فى هدوئه .

س : وكذلك له تفاعلاته الداخلية .

ج : ولكن درجة حرارته يجب أن تكون أقل ، وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعته .

س : متى تشرع فى كتابة الرواية ؟ وهل تعد تخطيطا لها قبل الشروع فيها ؟ وماالعناصر التى يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل ـ فيما بعد أحيانا ـ فى هذا التخطيط ؟ ومتى وكيف ؟

ج : الحقيقة أنى ماأمسكت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متبلورة فى ذهنى : الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية ، وكل ذلك يكون مسجلا فى فهرست .

س : أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست .

ج : عندما أقرر ـ مثلا ـ أن أكتب عن شخصية ، فإنى أتصورها فى موقف من المواقف .. قد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية ، وقد يكون جزءا فى الوسط ، وقد يكون فى البداية . وما يحدث هو أنى أسجل جزئية فى ورقة كى لا أنساها ، ثم تنمو جزئية أخرى تضاف إليها ، أو يدخل فى حياة هذه الشخصية شخصية أخرى ، وتظل تنمو وهى فى صورة غير منتظمة ، ثم أعيد ترتيبها حتى تصبح كيانا متكاملا . ولا يعنى هذا أنى عندما أكتبها ألتزم بالصورة الأولى ، فكثيرا ما تصبح شخصية ثانوية مهمة جدا لأنها فرضت نفسها . ويجوز جدا أن تتغير النهاية . وكل هذه الاحتمالات موجودة . ولكنى عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط . هذا عن إعداد تخطيط للرواية قبل الشروع فيها . ولكنى أحيانا ـ على النقيض من ذلك ـ أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر : بمعنى أنى عندما أبدأ الكتابة لا يكون فى ذهنى أكثر من الرغبة فى الكتابة ، فلا موضوع ولا مضمون ولاحدث ولاشخصية . وفى هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هى التى ستؤدى إلى الثانية . فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته ... » فالله وحده أعلم بما يأتى بعدها . والحقيقة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدى إلى اكتشاف يؤدى إلى آخر حتى تنتهى الرواية ، وقد تنتهى إلى شىء ترتاح إليه النفس . وقد تمزق .

س : يحدث إذن أن تترك لنفسك شيئا ما من التلقائية فى التناول .

ج : ليس « شيئا ما » فقط ، بل تلقائية كاملة ، فعندما أبدأ لاأعرف ماذا سأفعل .

س : بودى لو عرفنا نموذجا من الروايات التى تنطبق عليها هذه الطريقة فى التناول .

ج : النوع الذى يغلب عليه هذا الطابع تجده فى « تحت المظلة » ، و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » و « شهر العسل » و « الجريمة » ، وفى أجزاء أخيرة لم تظهر بعد من « رأيت فيما يرى النائم » . وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية ، كأن تكون البداية فيها فكرة عن شخصية أو حدث أو عنهما معا ، ولا أدرى ماسوف أفعل .

هذه الأنماط الثلاثة قد طرقتها كلها . ولكن العمل كلما كان كبيرا احتاج إلى تخطيط وإلا تاه فيه الكاتب . ولذلك فقد صنعت فهرسا للثلاثية ، وملفا لكل شخصية ، لأنى كنت موظفا . وكانت ظروف عمل تجعلنى أنقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأنى كنت أخشى أن أتكلم عن « أحمد عبد الجواد » وتكون عيناه سوداوين فأقول إنهما زرقاوان . ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أسجل الملامح النفسية والجسدية . ومثل هذه الأعمال الكبيرة لابد أن يلجأ الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنه لا يستطيع أن يسترسل فيها هكذا . ولذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد . وهذه التجارب التلقائية ألجأ إليها من قبيل الاسترواح أحيانا عندما أكون منغمسا فى كتابة موضوع طويل مرتب مخطط : لأن التلقائية عندى نزهة ، ولكنها عند الآخرين مذهب ومدرسة لايحيدون عنها ، أما عندى فليست كذلك . وأما من حيث المعنى والتعبير عن الشخصية فالطريقتان تستويان . فالعفوية تؤدى المعنى المراد أيضا ، ربما بأكثر مما يمكن تصوره .

س : .. وتلقائية الشخص فى النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته .

ج : .. ولايستطيع أن يهرب منها .

س : هل تلتزم فى كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ، وما موقفك النظرى والعملى من هذه القضية ؟

ج : عندما بدأت الكتابة كانت فكرتى أن فى فن الرواية ماهو صواب وخطأ ، مثل النحو تماما ، وأن هذا الفن أوروبى ، وأنى إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بلغت الغاية المنشودة .. وهناك كيفيات متعددة لكتابة الرواية : منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دخوله فيها ، أو وجهة النظر ، أو ماإلى ذلك . ولأنى كنت مبتدئا فقد كنت ألتزم القواعد . أما الآن فلا أهتم بأى شئ من هذا إلا بالتعبير عن ذاتى بحرية تامة ، سواء اتفق هذا التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد ، فهى لاتهمنى إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد فى نظرى إلا الأسلوب الذى يكتب به الكاتب ، أى ليس هناك قواعد ، ويصبح جدا أن يكون لى أسلوبى الذى أكتب به .

س : هذا لأنك كونت لنفسك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن فن نجيب محفوظ قد أصبح له قواعد خاصة تفرض نفسها .

ج : بالضبط .. اتفقت هذه القواعد أو اختلفت ، فأنا لا أهتم بشئ من هذا .

س : حدث هذا ـ بالطبع ـ بعد مرحلة التمكن من هذا الفن .

ج : حدث بعد محاولاتى كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هى مايخضع للقواعد ، وأن غير الصحيحة هى مايخرج عليها .

س : فى أى مرحلة كان ذلك ؟

ج : كلما تقدم الكاتب فى الكتابة استهان بالقواعد .

س : المعروف أن رواياتك التاريخية ـ مثل رادوبيس ـ كانت تخضع للقواعد ، وهى روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه النقلة بالتدريج إلى أن بدأت تشعر عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير ملتزم بالقواعد ؟

ج : بالضبط .. كان هذا حتى الثلاثية . وغاية مافى الأمر أن الطبيعة الخاصة تعبر عن ذاتها رغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك . ولكنى فى المرحلة الأخيرة ليس عندى مايسمى « قاعدة » ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يهمنى إن التزمت القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإعجاب أو لم تحز ، وكل مايهمنى هو الكيفية التى تتكيف بها الرواية ، وهذه هى القاعدة .

س : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ، ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ، ولماذا ، وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟

ج : **النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قليل جدا عندى ، لأنى من النوع الذى لايتدخل فى الرواية إلا مرغما .. ولكن القاعدة عندى أن الراوى هو المتجرد الذى ليس هو المؤلف . وعندما أقول «إن فلانا خرج ....» ، فليس نجيب محفوظ هو الذى يقول وإنما الذى خرج هو الذى يقول ـ وكذلك عندما أقول «كان يرى .. أو يشعر بكذا» فلست أنا الذى أقول ، بل هو ـ الذى يرى ويشعر ـ ولكنه لايتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن أدخل بذاتى كراو وكمؤلف ، فأنا لا أذكر أنى فعلتها ، ولا أظن أنى سأفعلها .**

س : هل يتناقض ذلك مع الفن ؟

ج : **أبدا .. وإذا ارتاح كاتب إلى هذه الطريقة فلا بأس .**

س : هذا يعنى ـ إذن ـ أنك لم تسترح إلى أسلوب التدخل المباشر .

ج : **لا .. ولو أردت من الغد أن أكون الراوى والمعلق إلى الحد الذى تكون فيه بقية الشخصيات مثل الأشباح فسوف أفعل .**

س : ماعلاقتك بشخوصك الروائية ، وهل هى مخلوقاتك ، أم أن لهم وجودا سابقا لوجود الرواية ؟ وما دواعى اهتمامك بهم ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج : **أود القول إنى حتى لو أردت اختلاق شخصية بلا أصل ، فلسوف يظهر لها أصل ، إذ لا شخصية دون أصل . فمثلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل . ولكن فلانا هذا ـ الذى أزعم أنه دون أصل ـ إذا ماحللت صفاته أجدها فى عدة أشخاص نعرفهم . وإذن فليس هناك ما لا يرجع إلى أصول فى الحياة . حتى إذا تصورنا أن هناك شخصا يطير ـ وهذا تصور بعيد ـ فإن الشخص موجود ، والطيران موجود . وكلا الشخص والطيران مأخوذ من الطبيعة والمجتمع . ولذلك سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا : فلابد أن ترجع إلى أصول . ولكن هذا الأصل بمجرد أن يدخل فى الرواية تحدث له عوامل أخرى : التغير تبعا لسياق الرواية ، وتبعا لتصور المؤلف الذى يقدمها ، بمعنى أنه يكتسب تغيرات من السياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإن أردنا مثالا لهذه العملية فهو أننا عندما نريد أن نبنى بناية ، نقطع لها الأحجار من الجبل ، ونقول صادقين إن كل أحجار هذه البناية من الجبل . ولكن تقطيع الأحجار قطعا صغيرة ، أو كتلا فى حجم أحجار الهرم ، إنما يخضع لمزاجنا نحن ، وللوظيفة التى ستؤديها البناية ، فالقلعة غير المستشفى غير الفيلا . والشخصيات كلها فى الحياة ، ولكنها تتغير لتؤدى دورا جديدا فى حياة جديدة اسمها الفن . فالفن دائما خلقة مشتركة بين الواقع والفنان ، ولا جديد فيها إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره ، ويكون اتصالها بالواقع لا شك فيه ، واختلافها عن الواقع أيضا لا شك فيه ، ولكن الاختلاف عن الواقع يأتى بقدر مايضفى عليها المؤلف من ذاته وتصوره ورؤيته . ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعيا فهو ذاتى ، وترجمة ذاتية ، باعتبار أن خيال المؤلف ورغباته وميوله ومزاجه قد انطبعت فيه .**

س : وإذن فالموضوعية المطلقة غير ممكنة ؟

ج : **ليس هذا فحسب ، بل هى خيال . والتصوير الفوتوغراف خيال . وهذه الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون لها معنى ... أما لماذا فرضت الشخوص نفسها علىّ فهذا مهم جدا ، لأننا نرى الكثير ولكننا نهتم بالقليل . مثلا ، لماذا يختار رجل ما امرأة بعينها زوجا له ، أو لماذا اختارت امرأة ما رجلا بعينه زوجا لها ، وأمام كل منهما آخرون كثيرون ؟**

س : هذا بالطبع يرجع إلى أسباب ذاتية فى تكوين الشخص وميوله .

ج : **بالطبع لا شك فى هذا ... رجل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو العكس ، أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرء عندما يكون صغيرا فليس لاهتماماته حدود ، لأن كل شئ جديد بالنسبة له ، ولكنه عندما يكبر ، وتتكون لديه فكرة عن الدنيا وعن الوجود ، فإن القليل هو الذى يهمه . وهذا هو السبب الذى من أجله نمر بأوقات أو تمر بنا أوقات لا نجد فيها مانكتبه . وقد قلت ذلك مرة فى حضور صديق ، فرد على بأن الجرائد تنشر قصة كل يوم .. وهذا صحيح .. ولكن هذه القصص ليست قصصى .. أيام كنت صغيرا كانت كل قصة قصتى ، لأن كل مايثير دهشتى فهو لى ، أما الآن فلا .. فأنا أريد الآن ماينا سبنى .. مثلا ، ماذا يستهوينى فى الوجود الآن ؟ .. بالطبع هناك شئ يستولى على .. سمه ما شئت من تسميات .. هذا مهتم بالإصلاح .. وذاك مهتم بالثورة .. وآخر يهتم بالبحث عن ذاته ، أو بالبحث عن معنى للوجود .. فى هذه الحدود يختار الكاتب .. وكلما كبر المرء ضاقت دائرة اهتماماته ، وهكذا حتى يؤول اختياره إلى شئ واحد .**

س : ذلك لأنه يختار ما يضيف إلى ما يشغله .

ج : **بالضبط ، وإلى رؤيته .**

س : وكلما نضج ونضجت رؤيته قلت الأشياء التى يمكن ـ فى نظره ـ أن تضيف شيئا ، لأنه يكون قد كون هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات كثيرة شغلته فيما سبق . ولذلك لابد له من شئ جديد .

ج : **لذلك ـ فيما سبق ـ لم تكن عندى مشكلة فيما أكتب ، فقد كان أى شئ ممكنا ، وكل شئ يستحق الكتابة . فمثلا إذا سمعت بأن هذه خانت زوجها ، فمن الممكن أن أكتب عنها ، أو أن هذا ضرب ذاك فمات فممكن ... أما الآن فليس كل شئ ممكنا .. وهناك حوادث مثيرة لا حصر لها ، ولكنها لاتهمنى .**

س : هل يمكن أن تعطينا صورة لما يهمك الآن ؟

ج : **ما يهمنى الآن يشبه مايهم إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية وصل به القطار إلى محطة سيدى جابر ، فبدأ يتأهب للنزول بحمل حقيبته استعدادا لمحطة الوصول .**

س : فهمت .. ولكنك قلتها بشكل مبهم ومغلق .

ج : **لأنها شئ مغلق ومبهم فعلا .. الاستعداد للمرحلة الأخيرة .**

س : أطال الله عمرك .. ولكن ما الزاد الذى تزودت به ، أو ماذا فى الحقيبة ؟

ج : **الحقيقة أن المرء يتساءل عن الخطوة الأخيرة .**

س : أهو نوع من التفكير الميتافيزيقى مثلا ؟

ج : **تقريبا .. فهذا هو ما يهم الإنسان فى هذه المرحلة أكثر من أى شئ آخر .**

س : البحث عن معنى للوجود .. ومعنى للحياة ؟

ج : **نعم**

س : وهل هناك إجابة ؟

ج : **يوم أن يجد المرء إجابة فلن يكتب ، وماذا يكتب إذا وجد الإجابة التى يرتاح إليها .**

س : الكتابة ـ إذن ـ عندك عملية بحث دائب عن الإجابة ؟

ج : **بالضبط .**

س : يخيل لى أن البشرية كلها يوم أن تجد إجابة ، فليس هناك مبرر لوجودها .

ج : **لا شك فى هذا ، ولذلك فإن من السذاجة جدا أن يأتى امرؤ ويقول : كف عن الكتابة ، لأن هذا يعنى أنه لايفهم معنى الكتابة ، ولايفهم أبعادها الحقيقية ، فى حين أنها نوع من البحث الدائم .**

س : ماموقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عنها فى أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف منها تحقيق قيمة جمالية ؟ وبأى معنى وكيف ؟

ج : **الحق أن اللغة قد تكون هدفا لذاتها فى بعض أنواع الكتابة مثل الشعر . ولكنها فى أنواع النثر وسيلة مهما كانت ، ومهما أولاها الكاتب من عناية . ولا يهمنا من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدى إليه فحسب ، بل يهمنا العناية بها عناية فائقة ، لأنها لن تصل إلى غايتها إلا من خلال هذه العناية .**

س : إذن هى وسيلة وغاية فى نفس الوقت .

ج : **نعم وسيلة وغاية .**

س : بمعنى أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟

ج : **بالضبط .. يبحث فى الأسلوب عن نغمة تناسب انفعاله الداخلى ، وينقب ويعيد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه النغمة الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة عناء . ولو كانت الكتابة وسيلة منفصلة عن موضوعها ـ وهناك من ينجحون فى هذا ـ لكانت فى ذاتها شيئا لا يعتد به ، ولأصبح المهم هو الموضوع فحسب . وعلى هذا النحو إذا ما وجد الموضوع فمن الممكن كتابته فى أسبوع أو أسبوعين مادامت الكتابة خارجة عن الموضوع ، ومادام دورها يتحدد فى تأديته وحسب . ولكن لأن اللغة عندى جزء لا يتجزأ من الموضوع ، فإنى عندما أكتب أشعر وكأنى أكتب لأول مرة .**

س : وإذن فلكل رواية لغتها الخاصة بها ، وأسلوبها وملامحها .

ج : **بالضبط . وهذا يختلف عن كتابة المقال مثلا ، فإذا وجدت الفكرة سارت الأمور فى طريقها .**

س : هذا يعنى أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة .

ج : **وجديدة دائما .**

س : ولكن أليس هذا فى إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟

ج : **بالضبط ، وهذا ضرورى ، وهو ما يجعلنا فى النهاية نقول إن كلمة « الأسلوب هو الرجل » كلمة حكيمة وصحيحة .**

س : هل يعنى هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للفصحى والعامية أو انتهيت إلى رأى فيها ؟

ج : **بالضبط ، ولكن من خلال هذا تأتى المعاناة ، وهى أكثر من مشكلة العامية ، لأن العامية فى ذاتها مريحة ، وتساعد على التصوير بسهولة عندما يجعل الكاتب شخصية من الشخوص تتحدث العامية . أما المعاناة الحقيقية فهى أن يجعل الكاتب الشخصية تتحدث الفصحى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر . فى هذه الحالة تكون مهمة اللغة هى التعبير والتشخيص معا . والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامية إلى الفصحى بحيث تكون قادرة فى نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هى التى تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه المعاناة لأنواجهها فيما لو استخدمنا اللغة العامية .**

س : وهل هناك سبب حدا بك إلى الانتهاء إلى هذا الموقف من قضية اللغة : موقف ضرورة التعبير بالفصحى ؟

ج : **ليس السبب أدبيا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامية ونحترم كتابته لأنها معبرة ودالة . ولكن السبب الذى جعلنى أتمسك بالفصحى سبب قومى ، أيديولوجى ، وهذا ماجعلنى أتكبد هذا العناء .**

س : تقصد الحفاظ على اللغة العربية ؟

ج : **وعلى الوجدان الذى أعمل له .**

س : القومى أم العربى ؟

ج : **القومى .**

س : والعربى أيضا ، لأن الفصحى قادرة على مخاطبة القارئ ..

ج : **كل مافى الأمر ـ لكى أحدد المسألة ـ أنى أريد أن أطوع اللغة التجريدية للفنون الجديدة ، لأنى لاأريد أن أهجر الفصحى لوجود صلة قوية بينى وبينها : قومية وروحية .**

س : هل تعتقد أن الرواية التى تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟

ج : **الفن عموما تعبير عن تجربة إنسانية ، وهو لايخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بذاتها معرفة ثانوية .. وأنا لا أقدم الرواية لأعطى من خلالها معلومات عن شئ معين ، بل أعطى تجربة حية يعيشها القارئ .. هذا هو الأساس . ولو كان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الوسائل ماهو أجدى . وحتى فى الروايات التاريخية لم أكن أقصد إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الفنى ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حية يعيشها القارئ ويثرى بها ، لأنها تعطى الحياة طولا وعرضا لم يكن لها .**

س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟

ج : **معرفة بالحياة الوجدانية .**

س : هل تستهدف برواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاق ، أو وجهة نظر فى الحياة ؟

ج : **كل هذا يأتى نتيجة حتمية للكتابة دون أن يكون هدفا . والأصل فى الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لايدور فى فراغ ، والكاتب الذى يكتبه ليس فارغا ، ولكن له قيمه وتصوراته . وإذن وهو يمارس هذا الاستمتاع تنتج عن ممارسته أشياء حتمية نسميها القيم أو غير ذلك . وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد لخدمة محددة ، ولا أعتقد أنى كنت من هؤلاء ، لأنى أحببت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ فى الحياة .**

س : إذن فالكتابة عندك عملية إشباع ؟

ج : **نعم .. الكتابة مثل أى نشاط غريزى يحدث لذة وإشباعا من خلال عناء معين . ومن أجل ذلك ، اتجهت إليها ، لأنها شئ لذيذ يشبع عندى جانبا ما ، وقد مارستها قبل أن يكون لى فى الحياة هدف ، سواء أكان أخلاقيا أم اجتماعيا أم غير ذلك . والكاتب وهو يشبع فى نفسه غريزة الكتابة تأتى القيم حتما فى ما يكتبه . ولكى أصور المسألة فى شئ من الدقة أسوق مثالا بسيطا : الكتابة مثل النشاط الجنسى ، الذى لاشك فى أن الشباب يسعى إليه أول الأمر لما يحققه من لذة ومتعة ، ولكنه عندما ينضج يرى هذا النشاط بصورة أخرى تتمثل فى تكوين الأسرة والذرية وتحقيق الاستقرار ، وهذا فى الواقع يتحقق بالنشاط الجنسى ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكتفون منه بمجرد تحقيق الأسرة والذرية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة لمجرد المتعة فقط ، ولو كانوا صادقين لا كتفوا بتحقيق هذه الغاية . ولكن الأمر فى الحقيقة أمر إشباع غريزى لا يتوقف . وهذا لا ينطبق على الكتاب الذين ولجوا عالم الكتابة بوعى . وقد كان سارتر فيلسوفا يرى أن نشر فلسفته عن طريق الأدب يعطيها قوة أكثر ، فدخل الكتابة بوعى ، وهذا أمر آخر ، ولكنى لم أدخل الكتابة من هذا المدخل .**

س : ولكنك من خلال هذا تكتشف فلسفة .

ج : **هذا أمر حتمى ، لأن الكتابة فى مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبها مرحلة وعى تحقق شيئا من اكتشاف الذات والحياة . ولعل الطبيعة أوجدت هذه اللذة عندى من أجل مساندة ما فى صالح الإنسان من قيم اجتماعية ، ولكنى لم أكن أقنع بهذا .**

س : ولكن اختلاف مراحل الوعى ينتج عنه ـ فى النهاية ـ أن الإنسان ربما يمارس أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها فى الوقت ذاته تتدرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .

ج : **الأمر بالنسبة للكاتب لذة وإشباع .. ماذا قصدت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيما بعد .**

س : فى تصورك ، من قارئك الذى تكتب له رواياتك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما فى نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما ـ وإن يكن غير مباشر ـ فيما تكتب ؟

ج : **الحق أن هذا السؤال لايجدر طرحه على الكتاب عندنا ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أميون و ٢٠٪ متعلمون ، منهم ١٠٪ مثقفون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبنا كله قراء لاختلف الأمر ، لأن الكاتب عندئذ سيحار لمن يكتب .. هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعمال ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم تواجهنا ولم نشعر بها إطلاقا . ولذلك فقد ألف سارتر كتابا بعنوان «لمن أكتب» ، أما عندنا فإذا وجه إلى هذا السؤال فالإجابة أنى أكتب للمثقفين .. والحق أن الأدب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجدانه أنه كتب لفائدة أناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويؤيد الآخر ، أو يتعاطف مع هذا دون ذاك . وهذه الأمور تأتى كلها تلقائية تبعا لموقف الكاتب .**

س : وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المتلقى يكون مشاهدا أو مستمعا وليس قارئا .

ج : **بالضبط .. وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام ، ففيها ركن للفلاح وركن للعامل ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا .**

س : ما الشئ الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلة ؟

ج : **مزيد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا : أن أحيا ، لأنى عندما أتوقف عن الكتابة أشعر أنى ميت .**

س : هل معنى ذلك أن الحياة توازى اكتشاف الذات ، أو معرفة أعمق بالذات ؟

ج : **عندما لا يكون عندى ما أكتبه أشعر كأنى ميت . ولذلك عندما قالوا إن همنجواى قد انتحر لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد التمست له العذر فى ذلك ، وهو كما نعلم لديه المال والقصور والشهرة . ولكنه لم يطق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عنده توازى الإبداع .**

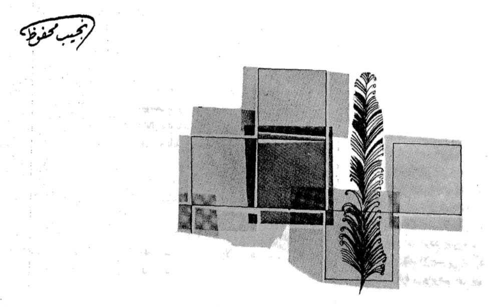
س : هل تحب أن تضيف شيئا استكشفته من خلال تجربتك ونرى له أهمية خاصة ؟

ج : **الواقع أننا تكلمنا فى أشياء كثيرة .**

س : هذا صحيح ولكن الفكرة هى أننا نود أن نعرف النتائج التى توصلت إليها من خلال التجربة العريضة ، إذا ما كان هناك نتائج .

ج : **ليس عندى ما أضيفه إلى ما قلت ، فقد تكلمنا فى كل شئ .**

نجيب محفوظ



إحسان عبد القدوس

س مى وكيف بدأ اهمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟

ج لقد بدا اهمامى بالفن القصصى ـ فى الواقع ـ منذ الصغر . ومنذ تعلمت القراءة فى سن السابعة او الثامنة تقريبا كانت هوايى الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا ـ مثل اى صغير يبدا ـ تعودت قراءة روكامبول وارسين لوبين . وكنت اتاثر تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالخوف مما اقرؤه ومما سيحدث . وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذى كنت اصرفيه احيانا على بقاء مربيى إلى جوارى نتيجة لما اشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم أكن أتوقف عن القراءة . ومن ناحية اخرى كنت متاثرا بوالدى الأستاذ محمد عبد القدوس ؛ لانه كان كاتبا فى الاصل ولم يكن ممثلا فقط . وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفى البيت كنت اجلس إلى جواره وهو يقضى الليل ساهرا يكتب وانا اقرا . وقد كان اول ماحاولت ان افعله هو ان اقلده . واول ماتعملت الكتابة بدات محاولة كتابة قصة . كان والدى يكتب الشعر والزجل . وكنت اقلده ايضا فى ذلك . ولكنها كانت محاولات غير ناضجة . واول قصة كتبها كانت وعمرى حوالى عشر سنين او إحدى عشرة سنة ؛ وكنت فى المرحلة الابتدائية . وقد كنت متاثرا فى كتابها بما قراته من قصص روكامبول وارسين لوبين والفرسان وغير ذلك . كتبت مسرحية تقليدا لوالدى . ووصل الامر إلى ان جمعت اولاد العائلة والحارة الى كنا نسكنها وبدانا تمثيل هذه المسرحية . وقد قمت بتمثيل دور البطل طبعا . ولكى تاثرت وانا امثل . إلى حد انى بكيت يومها . ومنذ ذلك اليوم لم امثل أبدا . ولم أحب التمثيل . ثم استمرت الهواية بعد ذلك على شكل كتابة الخواطر الأدبية والأزجال والأشعار والقصة . ثم استمرت القصة معى وانعدم الشعر والزجل ؛ لأنى لم أتفوق فيهما .

س : ربما كان ذلك لأنك وجدت نفسك فى هذا النوع الادبى ؟

ج : هذا صحيح .

س ولكن لماذا كان الفن القصصى دون غيره من اشكال التعبير الادبى اقرب إلى نفسك ؟

ج : مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هواية طبيعية للقراءة منذ بدات القراءة والكتابة . وقد تمكنت الهواية إلى ان اصبحت إنتاجا ؛ والسبب الثانى انى كنت متاثرا جدا بوالدى ؛ والسبب الثالث هو انى كنت كلما كبرت ازددت ارتباطا بمجتمع والدى ؛ وقد كان مجتمعا يضم الأدباء . مثل العقاد والمازنى ؛ لأنها كانت فى اول الأمر ممثلة بجتمع بالكتاب والادباء . ثم أصبحت صاحبة جريدة روز اليوسف . وكان اختلاطها بالكتاب والادباء أكثر . وبالطبع ـ كبداية ـ لم اتاثر بالسياسة وإنما تاثرت بالادب فاتجهت هذا الاتجاه الذى انتهى بى إلى الكتابة القصصية .

س : هل يرجع هذا إلى استعدادك الخاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ ام يرجع إلى مزية او مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وماهى ؟

ج : يرجع أساسا إلى البيئة الى ولدت وتربيت فيها ، فقد كانت بيئة يسيطر عليها الفن ، لأن والدى على الرغم من أنه كان مهندسا إلا انه اشهر كفنان ووالدتى كانت فنانة . وقد كان كل الجو المحيط بى فنيا و أدبيا . وعلى الرغم من أنى تربيت فى بيت جدى ـ وقد كان رجل دين ـ إلا ان الفن كان مؤثرا على بجانب التأثير الذى سبق أن اوضحته

س ربما كانت نشاتك فى بيت جدك ـ وقد كان رجل دين . وللدين ارتباطه باللغة والتراث ـ كان لها اثر فى ذلك .

ج : نعم . كان هذا عاملا اساسيا فى ثقافتى . وأنا بدأت الثقافة الدينية وانا صغير جدا . خصوصا من ناحية القرآن . لأنه لايمكن أن يتم فن عربى إلا من خلال دراسة القرآن . ليس هناك كاتب عربى يمكن ان يصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسته . وبالطبع كنا نقرا القرآن منذ صغرنا فى بيت جدى . وكانت المدارس آنذاك تدرس القرآن . ولكنى كنت اقرا القرآن بطبيعة معينة . وهى انى اريد ان افهم واكتشف واعرف ؛ فقراته كثيرا جدا . وقد أفادتنى قراءته جدا فى شىء قد لاينتبه إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة . الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن . فالوقفات فيه والتعبيرات الى ترد على سبيل الاستطراد ... كل هذا اسمه موسيقى . وليس معنى هذا ان ما اكتبه يحمل نفس الموسيقى ؛ لأن الموسيقى تطورت . ولكن التشبع بموسيقى القرآن كان هو الاساس . والحقيقة ان «كلاسيك» موسيقى اللغة العربية هو القرآن . ومن اجل ذلك انصح كل شاب يتجه إلى الكتابة او يريد أن يصبح كاتبا بان يبدا بقراءة القرآن ودراسته دراسة كاملة . حتى يستطيع أن يجد نفسه فى موسيقى اللغة .

س : كيف يبدا مشروع الرواية فى نفسك ؟ هل يبدا من فكرة او من حدث او من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلماذا ؟ ومااثر ذلك فى اسلوب التنفيذ ؟

ج : الواقع انى اختلف عن كثير من الكتاب فى ان القصة عندى تبدا برأى ؛ بمعنى انه لابد أن يخطر على بالى راى أريد ان اقوله .

س : موقف من شىء معين ؟

ج : نعم .. وهذا الراى يقوم على حالة اجتماعية لاحظتها مثلا . وهذا الراى بعد ذلك اضخمه فى فكرة . وبعد ان اصل إلى هذه الفكرة اقوم بترجمتها إلى حوادث وشخصيات . من قبيل ان هذه الفكرة تعبر عنها الحكاية على نحو معين . وتكون الشخصيات فيها على نحو معين . وهكذا . ومن اجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق منى وقتا طويلا جدا حتى أستقر على الصورة التى سأكتبها بها ؛ بمعنى أنى لاأمسك القلم للكتابة إلا بعد أن تستقر صورة القصة فى ذهنى .

س : هذا عكس مايشيع عنك من انك على استعداد دائما .

ج : أنا أكتب كثيرا لأنى أفكر كثيرا وقد أفكر فى القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكمل فى ذهنى وفى خيالى . بحيث أشعر انى اعيش فيها إلى الحد الذى لايمكن لأى شىء أن يخرجنى منها إذا بدأت كتابتها . وهناك من القصص مايستغرق منى التفكير فيها سنة كاملة . وأحيانا فى خلال العام أكتب قصة أخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة التى مازالت فى طور الاكتمال . والتى تظل فى دائرة التفكير إلى أن يسيطر على إحساس قوى بأنى أعيشها وأحياها تماما . فأبدا كتابتها . هناك شىء آخر قد لايكون معروفا عنى أيضا . وهو أنى أتردد جدا وأنا أكتب القصة . وأنى أعتمد على انسياقى لإحساسى . لأن الإحساس بما أكتب يكون مستوليا على تماما . أحيانا تخطر على بالى فكرة . وأتوهم أنى قد درستها . فأبدأ كتابتها : الفصل الأول

فالثانى . ولكنى طوال مدة الكتابة لا أشعر براحة . بل أحس أنى لست مندمجا اندماجا تاما . وربما أكتب إلى الفصل الثالث . وذات مرة كتبت الفصل الرابع . ثم فجأة أمسكت بالفصول الأربعة فمزقتها تمزيقا كاملا ، لأنى لم أجد نفسى مقتنعا . ولم أجد إحساسى متجاوبا مع ماكتبت إذ لم يكن فيه مايجذبنى . ولذا فقد شعرت أنى أفتعله . وأنا لا أحب الافتعال ولا أريده . وفى هذه الحالة أمزق ماكتبته . وأظل ــ ربما لمدة ثلاثة أشهر ــ دون أن أكتب . ثم تعود نفس الفكرة مرة أخرى . ولكن فى شكل جديد . فابدأ الكتابة فى هذا الشكل الجديد . وأجد نفسى متجاوبا معه بشدة . وأنه يملأ إحساسى بدرجة كبيرة . فأستمر إلى أن تخرج القصة ويكتب لها النجاح . وبالطبع ليس فى القراء من يحس بكل هذه المتاعب .

س : ربما كان الشائع ان القراء يحسبون ــ حين يرون لكاتب ما إنتاجا ضخما ومتدفقا ــ ان العملية سهلة بالنسبة إليه ولا يدركون مدى المعاناة التى يكابدها الكاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل تختلف اسلوب التنفيذ عندما تختلف البدايات ؟

ج : بالطبع من الممكن ان اكتب قصة وأبدأها عن طريق البطلة فاكتب فصلين او ثلاثا دون إحساس فيحدث أن أمزقها .

س : قبل ان تشرع فى كتابة الرواية هل تعد لها تخطيطا ؟ وماالعناصر التى يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيها بعد أحيانا فى هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج : الواقع انى لا أفتعل ابدا كتابة القصة او الرواية . وقد تمر على عدة سنين دون كتابة . ولا احاول ان أتعمد او ان أفتعل قصة لأن القصة بالنسبة لى اقرب إلى الخاطر او الرأى . يبدو لى فأحاول التعبير عنه وأظل أفكر إلى أن يتطور هذا الرأى وينضج فابدأ الكتابة . وكل مايحدث فى الإعداد للقصة بالنسبة لى هو أنى أحيانا احتاج إلى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الأشياء . كان اعمد إلى دراسة شركة من الشركات . كيف يسير العمل فيها . وكيف تجرى الأمور ، مثل القصة التى اكتبها الآن فقد درست فيها كيف يتحول النقد وكيف لايتحول . وماذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات ألجأ إليها واحتفظ منها بتفسيرات بسيطة جدا وهى ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع ان تعطينى الصورة الحقيقية للمشهد أو الموقف الذى أريد التعبير عنه فى القصة . وعندما انتهى من هذه الدراسة أبدأ كتابة القصة على الفور .

س : الا يعد ذلك نوعا من التخطيط ؟

ج : نعم .. التخطيط يكون بعد ان تخطر الفكرة على بالى ، لأن الفكرة عندما تأتى أبدأ فى تقسيمها إلى حوادث وشخصيات . وكل ماأقرر أن أعمله أضعه فى نقاط قبل أن ابدا فى كتابة القصة . وبعد أن أنتهى من الدراسة والشخصيات ومن هذا الإعداد العام ابدأ فى الكتابة .

س : هل تلتزم فى كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وماموقفك النظرى والعملى من هذه القصة ؟

ج : أود القول بأن ماهى عندى فن القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها وليست قراءة أدب القصة .. كما يتعود المرء على مشروب معين فيلم بمذاقاته وكل مايتعلق به من حيث طريقة عمله وغير ذلك . وكما قلت فإنى بدأت قراءة القصص فى سن الثامنة ثم إن هوايتى هى قراءة القصص . لدرجة أنى قرأت كل القصص العالمية . فى مكتبتى توجد قصص من البلاد الأفريقية تصدر عن دار النشر Penguin ، وهى قصص كثيرة وجيدة جدا . وقبل ذلك قرأت كل الأدب السوفيتى . وكثيرا من الأدب الإنجليزى . بمجرد قراءة القصة نفسها هو الذى أنشأنى أما دراسة القصة نفسها ، أو مايكتب عنها من دراسات . فلم أقرأه إطلاقا ، فأنا لا أقرأ نقد القصة . ولا أقرأ الدراسات التى تكتب عن القصة . ولا أقرأ فن القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته وأثر فى تكوينى هو الإبداع القصصى نفسه . وقد حدث شىء غريب عندما التحقت بالجامعة . فقد قررت عدم قراءة أية قصة عربية واقتصرت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد أثرت قراءتى فى الإنجليزية على لغتى العربية . وأفدت من الأدب الإنجليزى أنى استطعت أن أطور الأدب العربى الخاص بى من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الجملة . وقد أفادنى ذلك كثيرا فى أن يصبح لأسلوبى شخصية قائمة بذاتها . ليست متأثرة بأية شخصية أخرى .

س : وما الروايات ــ على وجه التحديد ــ التى قرأتها وأحسست أنها أثرت فيك ؟

ج : لا أذكر الأسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . فمثلا قرأت كل إنتاج أوسكار وايلد وكثيرين غيره . لاتحضرنى أسماؤهم الآن . وتأثرت بهم جدا . وكنت عندما أعجب بأحدهم أنتقل بسرعة إلى آخر حتى لايؤثر على الأول .

س : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج : هذا فى الحقيقة سؤال أساسى إلى أقصى حد .

س : هذه الأسئلة مطروحة من وجهة نظر ناقد يريد أن يعرف كيف تتم عملية الإبداع لدى كل روائى . فمتى تكون راويا بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون راويا خارج الرواية .

ج : كما قلت أنا لست دارسا بالنسبة لنفسى . ولا أنا دارس بالنسبة لقراءاتى فى القصة . ولكن عندما أكتب . فإنى أكتب فى انطلاق وحرية .

س : من خلال قراءاتى لقصصك أتصور أنك لاتكون أنت الراوى . بل الشخصيات هى التى تتحرك .

ج : احيانا . أكون أنا الراوى طوال القصة كلها . لأنى أسردها كلها . وأحيانا تقوم على أبطال يسردون . ولكنى لا أفتعل هذا ولا ذاك . وهناك قصص كتبتها بضمير المتكلم . لأنى أنا الذى أقول . ولكن هذا فى الحقيقة لا يكون نتيجة اختيار . بل يكون نتيجة اندفاع وإحساس بأنى يجب أن أبدأ هكذا .

س : إذن . فطبيعة الإحساس هى التى تحدد . ما إذا كنت أنت الراوى بضمير المتكلم . أو الراوى من خارج الرواية ؟

ج : هذا ما يجعلنى أحيانا أبدأ ولايعجبنى مابدأت به . فأتركه مدة إلى أن أحس بأنى اريد أن أبدأ من طريق آخر .

س : وإذن فكل رواية تفرض اسلوبها ؟

ج : والأسلوب الذى فرضته أو اندفعت به . إما أن يرضى أو لايرضى . وهو فى الغالب يرضى لأنه يكون انطلاقا فنيا .

س : هو نوع إذن من التلقائية الفنية التى ليست محكومة بقيود ؟ .

ج : تلقائية فنية ولكنها تنجح معى . وفى مرات قليلة جدا لاأرتاح إليها فاغيرها . وتغييرها يأتى من جانبى عن طريق انتظار التلقائية لا عن طريق الدراسة أو الاختيار أو غير ذلك .

س : هل حدث مرة أن كتبت رواية أو روايات معينة بطريقة لم ترتح إليها ثم أعدت كتابتها بطريقة أخرى ؟

ج : حدث هذا بالنسبة لثلاث روايات او اربعة ولكنى لاأذكر اسماءها ؟ لأنى كتبت عددا كبيرا من الروايات . وأحيانا يأتى من يسألنى عن اسم قصة ولكنى لا أتذكر ، لأن ما أكتبه لا أقرؤه ولا أفكر مرة أخرى ، فقد بلغ عدد ماكتبت من قصص نحو خمسمائة قصة .

س : ماعلاقاتك بشخوصك الروائية ؟ هل هم مخلوقاتك أم أن لهم وجودا سابقا على وجودهم الروائى ؟ ومادواعى اهتمامك ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج : أنا فى الغالب لاأهتم بالشخص ولكنى أهتم بالحالة . وغالبا مايكون هناك شخص أعرفه أو رأيته هو الذى يثير فى نفسى موضوع القصة . ولكنى عندما أرسم الشخصية لا أرسمه هو . لأن الفترة التى أفكر فيها فى بلورة موضوع القصة يبدأ إحساسى يتجه إلى ابتكار أشياء جديدة .

س : هل تحس أنها تمثل نموذجا لفئة معينة ؟

ج : نعم .. وكثير من قصصى عندما يظهر يقول البعض مثلا هذه قصة فلان او فلان . وفى العادة لاتنسب أقوالهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

يجعلونها قصة عشرة أو ربما عشرين أو أكثر . والواقع أن القصة لاتكون قصة فلان واحد . لأنى آخذ بعض لمحات منه وأضيف إليها بخيالى أو بدراسى لمحات من أناس كثيرين آخرين . إلى جانب لمحات قد لاتكون موجودة فى أحد بعينه من الناس . بل تكون من مجرد الخيال .

س : هل هناك أشياء معينة تشدك إلى شخصيات بعينها ؟

ج : بالطبع هذا وارد .. لأن الشخصية العادية لايمكن أن تثير فى نفسى شيئا . بل لابد من شخصية غريبة ، وقد لاتكون غريبة ولكن فيها من الملامح مايمكن أن يثير فى نفسى شيئا .

س : ألا يمكن تقديم مثال لذلك ؟

ج : ليس الأمر أمر مثال ، لأن القصة ليست سردا لحياة طبيعية . إذ إن سرد الحياة الطبيعية لايعد قصة . بل يعد درسا . القصة سرد لحياة غير طبيعية . فيها شيء شاذ . أو غير طبيعى . بحيث تكون قصة لها تطوراتها وبداياتها ونهاياتها . ومايلفت نظرى هو أن أرى شخصا يتصرف تصرفات فيها لمحات غريبة . أو شيء غير عادى . أو فتاة تتصرف بطريقة معينة لافتة للنظر . تثير فى نفسى انفعالا أو رغبة فى تعقب هذه الشخصية ، وعندئذ أخلق منها شخصية أخرى تماما .

س : ماموقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ هل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عنها فى أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف منها تحقيق قيمة جمالية ؟ بأى معنى ؟ وكيف ؟

ج : قطعا الافتعال فى الكتابة لايمكن أن يؤدى إلى كتابة جذابة ولكن فى العادة إذا كتب المرء ثم أعاد قراءة ماكتب وفكر فى أن يضع كلمة مكان أخرى فإن ذلك افتعال .

وبالنسبة لى فقد شربت اللغة الإنجليزية واللغة العربية . وكما قلت فإن أكثر ماأثر فى موسيقى لغتى العربية هو القرآن . وكل هذا يجعلنى أمسك القلم وأكتب دون تعمد لأى شيء حسن أو سيىء طوال مدة الكتابة . والكاتب شأنه شأن الملحن الموسيقى ، يجعل للغته لحنا ، لأن اللغة نفسها لحن ، ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسيكية أو حديثة . وهذه لغة ناجحة أو غير ذلك . وأن أخرى سهلة أو صعبة . مثل الألحان الموسيقية تماما . ومايحدث هو أنى أحكم طبيعتى الفنية فى أثناء الكتابة دون أن أتعمد ذلك . كأنى ألحن ، فلا أختار الكلمات بل تأتى الكلمات تلقائية فى أثناء الكتابة . ولذلك فإنى لا ألجأ إلى الشطب فى كتاباتى ، لأن الكتابة عندى تدفق فنى ، وأحس طوال مدة الكتابة وكأنى أضع لحنا موسيقيا .

س : ربما كان ذلك سببا فى سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لأن هذا التدفق ـ فيما يبدو ـ ينتقل إليهم بنوع من التلقائية أيضا .

ج : أنا لم أصل إلى هذه الحالة بسهولة . وأنا صغير كنت أتأثر بمن أقرأ له . فمثلا لو قرأت لطه حسين فإنى عندما أكتب أجد نفسى أكتب مثله . كما لو كان المرء يردد لحنا ليس من صنعه ، فهذا لحن طه حسين أو لحن محمد التابعى أيام أن كان فى الصحافة . ولذلك فقد انقطعت عن القراءة فى اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى أبعد عن التأثير الذى تحدثه فى نفسى اللغة التى أقرؤها ، لأنى كنت أريد أن أكون شخصية قائمة بذاتها . وهكذا حتى استطعت بتكوينى الخاص ـ طبعا ـ أن أنفرد بأسلوبى الخاص بى . وأن أنطلق فيه حسبما أريد . لا أهتم لمن يقول هذا سيىء أو حسن ، فهذا هو فنى . وللقارئ أن يرى فيه مايراه . أعجبه به أم لم يعجب .

س : هل تعتقد أن الرواية التى تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج : طبعا ، فأنا نفسى لا أكتب إذا لم أجد قيمة معرفية من نوع خاص ، لأن القيمة المعرفية تفيدنى أيضا وليس القارئ فحسب . فمثلا يقال عن بعض ماكتبت من قصص إنها صريحة وإباحية وجنس . وغير ذلك . كل ذلك لا يهمنى فى شيء . بل يهمنى أنى أعرض حالة يستفيد منها القارئ ويعرف ماذا يحدث فى هذه الحالة وفى تلك . ومن ضمن الأشياء التى لا ينتبه إليها كثيرون أن لى قصصا كثيرة تدور أحداثها فى مجتمعات خارج المجتمع المصرى فهناك قصص فى أفريقيا . وقصص فى المجتمع الفرنسى نفسه . أو فى المجتمع الإنجليزى أو الأمريكانى .. والواقع أن عندى خاصية أحبها فى نفسى . وهى أنى أنتقد المجتمع ، فكل بلد أزوره أرقب أهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويعملون . وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال معيشتى فى البلد نفسه . واتصالاتى وصداقاتى . فالزواج مثلا فى مالى غير الزواج فى فرنسا . ومن ثم فإنى أعرف كيف يعايش الزوج زوجه فى مالى وفى فرنسا . وهذه المعرفة تأتى تلقائيا ، لأن شهيتى متعطشة للمعرفة .

س : وهى موهبة أيضا لاستخراج قوانين مجتمع معين من خلال معايشته والتعرف عليه .

ج : فعلا .. ولذلك فأنا أكثر الكتاب كتابة عن مجتمعات عالمية خارج مصر . وخصوصا المجتمعات العربية . وقد كتبت قصصا عن السعودية ـ وقد لا يعرف القراء ذلك ـ وعن الكويت وغيرهما .. وما يجعلنى أندفع إلى الكتابة هو رغبتى فى أن أعرف الناس أن هذا البلد مثلا . الذى تدور أحداث القصة فيه . هو على هذا النحو أو ذاك . وهذا بالطبع أساس من أسس تفكيرى .

س : هل تستهدف من رواياتك تأصيل قيمة اجتماعية أو مبدأ أخلاقى أو وجهة نظر فى الحياة والناس ؟

ج : الواقع أنى لا أتعمد هذا . ولكن كل قصة هى بالطبع من حيث الشكل تعبر عن حالة ونهاية هذه الحالة . والواقع أن الحالة ونهايتها مبدأ معين أقول إنه يصل إلى كذا . ولكنى فى التفكير لا أستهل بالمبدأ ، فمثلا لا أقول إنى أريد دعوة الناس إلى إقامة مولد للنبى فأكتب قصة عن شخصية تقيم احتفالا بمولد النبى . بل أفكر فى الموضوع كوحدة مستقلة . ومن طبيعة الموضوع أن يدعو إلى مذهب .

س : ولكن هذا بتوجيهك ، فأنت فى النهاية ترمى إلى شيء .

ج : نعم . وهذا من طبيعة شخصيتى .

س : من قارئك الذى تكتب له روايتك فى تصورك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما فى نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما وإن يكن غير مباشر فيما تكتب ؟ أم أن علاقاتك بالقارئ تتحدد على نحو آخر ؟

ج : الواقع أن تأثيرى على القراء واضح جدا ، وبقدر ما أجد موافقين أجد رافضين لما أكتب ، ولكن ما يسعدنى هو ثقتى بأن أجيالا مختلفة تقرأ قصصى . فالجيل القديم والمتوسط والجديد ـ كلهم يقرءون لى . وقد لمست هذا من الخطابات التى تصل إلى . وهى تجمع بين الأجيال الثلاثة . وبالطبع الجيل القديم له رأى يختلف عن رأى الجيل الجديد . وأيام كنت أكتب القصص فى روز اليوسف كان ذلك يؤدى إلى انتشارها جدا . ومن أسباب انتشارها التى درسناها فى مقر الجريدة هو أن الآباء يرفضون لفتياتهم أن يقرأن قصصى . فتكون النتيجة أن يشترى الأب نسخة وابنته نسخة ، وبذلك تدخل البيت نسختان بدلا من نسخة واحدة . وهذا أحد الأسباب .

س : وإذن فالقارئ فى ذهنك دائما وأنت تكتب ؟

ج : لا ليس وأنا أكتب . بل بعد الكتابة . بل بعد النشر أيضا . والحقيقة أنى فى أثناء الكتابة لا أفكر إلا فى متعتى الخاصة ، فليست القصة متعة للقارئ فحسب . بل متعة لى ربما بقدر أكبر مما هى لدى القارئ ، فأنا أكتب فى السياسة . والمقالات السياسية بالنسبة لى عمل عنيف . لأنها مجرد تركيز ذهنى . وجمع معلومات ذهنية . ولكن القصة عندما أكتبها أحس وكأنى أرسم وحدى .

س : أو أنها الجانب الوجدانى الذى يوازن الجانب الذهنى ؟

ج : نعم .. وكما قلت فإنى لا أفكر فى نتائج القصة وأنا أكتبها . من فرط متعتى بكتابتها .. ويمكننى أن أجلس لأكتب القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة دون أن أشعر بضيق أو تعب ، ولكنى فى كتابة المقال السياسى أشعر

بالتعب بعد ثلاث ساعات ، لأن فيه تركيزا وليس فيه ما فى القصة من انطلاق . والحق أنى أبدأ كتابة القصة لا لمتعة النشر بل أبدؤها لمتعتى الخاصة .

س : نوع من تحقق الذات ؟

ج : نعم .. متعة كما لوكنت أرسم أو أشغل نفسى بشىء خاص ، كلعب الشطرنج أو الرسم .

س : ما الشىء الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلة ؟

ج : الواقع أنى لا أفكر فى المستقبل من ناحية القصص ، لأن القصص عندى فن ، مجرد استمرار ومجرد انطلاق . وكل ما أرجوه هو أن أظل أكتب القصة فى المستقبل ولا أكتب السياسة . ولست أرجو أكثر من أن أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد . ويخيل لى أن هناك الكثير جدا أمامى حتى أحقق «الغالى» ـ كما يقولون ـ أو المستحيل .

س : بجدد بمعنى أن تكتب الجديد بهدف التغيير ؟

ج : نعم .. هذا هو الصحيح . وأنا أشعر أن أى فنان يمارس أى نوع من أنواع الفن ، يعرف جيدا أنه لم يصل إلى القمة ، وأنه لن يصل إليها طبعا ، ولذلك فإنه يظل طوال عمره معذبا يجرى من شىء إلى ما هو أبعد منه ، وهكذا ..

س : بحث دائم ..

ج : البحث الدائم .. هذا هو ما أعنيه الآن .

س : البحث عن المطلق ؟

ج : عن الأحسن والأجد . إن كثيرا من القصص التى كتبتها نجح والحمد لله . ولكن هذا فى نظر القارئ . أما فى نظرى فما زلت أسعى إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ماهو أفضل .

إحسان عبد القدوس

فتحى غانم

س : ما العلاقة بين رواياتك وبين وقائع المرحلة التى تكتب فيها ، وأقصد الوقائع السياسية ، والظواهر الاجتماعية ذات المغزى التاريخى لتلك المرحلة .

ج : من الممكن أن نقول إنها مفروضة على الكاتب نتيجة لقراءته الكثيرة فى التاريخ ، وأنا أهتم بالتاريخ . ثم إن العمل فى الصحافة ومتابعة الأخبار والأحداث والارتباط بها ، كل هذا يكون باستمرار حيا فى داخلى .

س : ولكن الحس التاريخى يرتبط بالحس الاجتماعى . وهذه المسألة تظهر بجلاء منذ بداية روايتك «الأفيال» ، بمعنى أن التاريخ لايكون ـ كما هو متوقع ـ تاريخ القادة السياسيين ، ولكن التاريخ فى «الأفيال» يكاد يكون تاريخ طبقة . فحى جاردن سنى ، والشارع الذى تقيم فيه أسرة يوسف منصور ، وبضعة بيوت هناك ، والرجل الأزهرى ، والباشا رجل البحرية القديم ، والسيدة العجوز .. هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منظور معين .

ج : من الممكن جدا أن يكون هذا نابعا منى ، من تجربتى : لأن الشارع الذى كنت أقيم فيه كان أمامى بيتان متشابهان : بيت مصطفى عبد الرازق وبيت على عبد الرازق ، وكان البيت الذى يليهما يقيم فيه العشماوى ، ثم منزل شخص آخر لا أذكره ، وفى الجانب الآخر كان أحمد حسين زعيم حزب مصر الفتاة ، وفى أول الشارع من ناحية القصر العينى كان هناك حسين باشا رشدى ـ وقد مات قبل وعيى به ـ وكان صديقا لجدى . وفى ناحية من الشارع بيت إسماعيل سرى ، كان الشارع باسمه ، وقد خرجت جنازته من هذا البيت ، وأنا بعد صبى صغير . وكان سكان البيت المجاور لنا يحكون لى أن شارعنا كان يجاوره ملعب كورة ، ثم بنيت فيه عمارة ، فرأيت ضجة لأن بناء العمارات كان ممنوعا فى هذا الشارع طبقا للوائح التنظيم . وكان الذى بنى هذه العمارة مقاول ، وربما كان هذا المقاول ظلا للحاج رمضان ، والإحساس بما سيحدث فى الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدى رجلا بشارب أصفر من أصل تركى واسمه منصور جاهين ، كان له ولدان أكبرهما يسرى منصور ، وقد وصل إلى دراسة الحقوق ولم يتمها . وكان رجلا مزواجا وكنت أسمع عن واحدة من اللاتى تزوجهن أنها كانت تصبغ شعرها بألوان متعددة ، وربما فى جلسة واحدة غيرت لونها أكثر من مرة . أما الأصغر فقد تعلم فى باريس ، وأخذ فرصته فى السلك الدبلوماسى ، إلى أن وصل إلى مرتبة سفير .. وهذا الأخ الأصغر عندما كان فى مرحلة الدراسة جاءوه بمدرس هو أبى . وحدث أن أفصح أبى ـ فى حديث مع صديق له ـ عن رغبته فى الزواج بابنة منصور جاهين فزوجه جدى على الرغم من أن أبى كان فلاحا ، وأسكنه فى منزله ثم أوقفه ، وهو بيتنا الموجود حتى الآن من طابقين ..

س : أرى تشابها إلى حد مابين تاريخ زينب الشخصى ، وتاريخ يوسف منصور فى «الأفيال» «فزواج الفلاح بالفتاة الشقراء الجميلة بنت الأكابر ربما كان وراء «زينب والعرش» ؟

ج : هذه الأشياء موجودة داخلى ، ومن الممكن جدا أن أقول نعم ..

س : والشارع وما فيه .. ربما كان وراء يوسف منصور فى الأفيال ؟

ج : هذا هو الأغلب .

س : ومن أين بدأت الرواية ؟

ج : بدأت الرواية عندى من فكرة الموت ، ومن إحساسى بالحياة وبالموت ، لا كفكرة مجردة بل بالخوف من فكرة موت الإنسان . وهذا ماكان يشغلنى باستمرار .

س : لم يرد ذلك فى ذهنى إطلاقا .

ج : كان كل همى ألا ترد كلمة «موت» فى كل الرواية ، من بدايتها إلى نهايتها ، وألا أذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير ، وهو أن تعبر دون أن تذكر الكلمة المفروضة .

س : قبل أن ننتقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت ـ إذن ـ فى الأفيال هما ميتافيزيقيا من هموم الحياة التى تفرض نفسها على تفكيرك ؟

ج : هذا واضح جدا فى رواية «الأفيال»

س : هل الرواية عندك تبدأ هكذا بالفكرة ، ثم تمتزج بالتاريخ أو بالتجربة الشخصية ؟

ج : أستطيع القول إنها تأتى من صدمة معينة تواجه الكاتب ماتلبث أن تتحول إلى رغبة فى محاصرتها أو فهمها والسيطرة عليها . فتبرز الفكرة ثم أبدأ فى إخراج الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصدمة فى بادئ الأمر .

س : من أى نوع ؟

ج : مثلا كان اهتمامى منصبا على الطبقة . فصدمتها كانت أن الأب يختلف عن الأم اختلافا كاملا . فترتب على ذلك أن الأم ، بعد أن مات أبى وأنا صغير فى الثانية عشرة ، منعتنى من رؤية أهل والدى بشكل حاسم . لأن أبى مات فى مقتبل العمر . فاتهم أقارب أبى أمى بأنها ربما تكون قد دست له السم ، حيث لم يكن بينهما ألفة ، لأن والدى ترك أهله وأقاربه وجاء إلى القاهرة وارتبط بها وعاش مع أقارب زوجته فى بيت يملكه أبوها . وقد كان هذا بالنسبة لى صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الوشم الذى كان على يده وقد ذهبت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذى تولى إجراء عملية إزالته .

س : تكلمنا الآن عن صدمتين . وهذه الأشياء فى ذاكرتك فهل تأتى الرواية منها دائما ؟

ج : كيف ؟

س : من مخزون الذاكرة ، من الوعى أو غير الوعى عندك .

ج : لا . أنا أتكلم عن نقطة البدء . فأنت تسألنى عما يحركنى ، أو المنطق الذى أبدأ منه . وردى على هذا أن الصدمة تضعنى أمام أوضاع طبقية مختلفة تفرض على الناس تصرفات فى سلوكها الإنسانى . وهذه التصرفات تثير نوعا من الصدمة أو الدهشة أو التساؤل الشديد داخل النفس ، أى تفعل فى داخلى . ويترتب على هذا أنى من خلال هذه التجربة أبدأ التفكير . وهذا يستغرق وقتا طويلا . لأن ما أقوله بوعى هو المعادل الموضوعى . لأنى بالطبع لن أنقل هذه التجربة عن طريق الوصف ، ولكن لابد من إيجاد هذا المعادل الموضوعى لها .

س : وهل هذا المعادل الموضوعى يأتى من التاريخ أم يأتى من الواقع الذى نعيش فيه ؟

ج : المعادل الموضوعى لايأتى من التاريخ ، ولا من الواقع ، ولكنه يتكون ويتخلق كما يتخلق الجنين ، دون أن تستطيع السيطرة على كيفية تخلقه . فأنا إلى أن تنتهى الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية . وهذا الأمر ينطبق على رواياتى حتى «الأفيال» .

س : لماذا اخترت الرواية ؟ . وقد كنت أعنى ألا أخيفك بمسألة السن والزمن ، فأنت تكتب منذ سنين طويلة .

ج : مسألة السن لم تعد تخيفنى بعد أن كتبت «الأفيال» . قبل «الأفيال» كنت أخاف . ولكن الأفيال خلصتنى من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة التى تهمنى ، لأنى عالجت نفسى بهذه الوسيلة . وقد صمدت أمام هموم حقيقية مثل موت أناس وانتهاء آخرين ، وذهاب أناس ومجئ آخرين ، وتغير الجو المحيط وما إلى ذلك .. ماذا يفعل الإنسان حتى ينجو من أثر هذا إلا بالكتابة ؟

س : هل كل رواية تكتبها تخلصك من هم من هذه الهموم ؟

ج : طبعا .

س : بدأت «زينب والعرش» بمناقشة حول كيف ينبغى أن يكتب الروائى رواية ، وكيف يبدأ ، ومن أين يبدأ ، وما إلى ذلك . وهناك أيضا مخاطبة مع النقاد فى الأول وفى الوسط أحيانا ..

ج : ولكنى لست أول من فعل هذا . فقد فعله ديستوفسكى كثيرا .

س : ولكن هذا كان خاصية عندك . فهل هناك علاقة بين طريقة السرد فى «زينب والعرش» وطريقة السرد فى السيرة الشعبية : طريقة الحكى والشاعر والربابة ؟

ج : نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكى ويتوقف ليحتسى فنجانا من القهوة ثم يعود للحكى مرة أخرى . وهكذا .

س : متى بدأت كتابة الرواية ؟

ج : بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمرى . والأفضل أن أرجع إلى مذكراتى اليومية فهى تنقل الإجابة بصورة أفضل :
فمثلا فى ٥ مارس سنة ١٩٥١ جاءنى أحمد بهاء الدين بيوميات «أندريه جيد» لأنتخب منها صفحتين لأترجمها «للفصول» مع مقدمة قصيرة عن حياة الرجل .. سافرت إلى طنطا فى الاستراحة قرأت صفحات من اليوميات .. لاشىء يلهمنى أن أنتخبه وأترجمه .. تكلم أندريه جيد عن الناس . وعما رأى . أكثر مما تكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع .. أسلوب قاطع .. يعبر عن أشياء كثيرة بجمل مركبة .. أسلوب طلقات المسدس كما يقول كمال الشناوى .. لا أسلوب مبارزات السيوف .. ذكر لى بهاء فيما بعد أن جيد كان أبا للأساليب فى فرنسا .. فقلت له : لقد انتقلت عدوى أسلوبه إلى .. فى رغبة شديدة فى تقليد أسلوبه .. فى المقال الذى كتبته «للفصول» عن الزوج الذى ضاع فى الحياة الزوجية . كتبت هذه الجملة : له شارب .. له كرش .. يغط فى نومه .. يأكل ملء جفونه .. ما أسعدها .. «قلت لبهاء إن» ما أسعدها «فى هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد لأسلوب «جيد» شىء آخر هو أنى قررت أن أكتب يومياتى لأتمرن على الكتابة . ولأسجل مايمر بى .

س : حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية «الجبل» ؟

ج : لا .. لم تكن قد كتبت بعد .

س : هل كان هذا قبل أن تكتب أية رواية ؟

ج : فى هذه الفترة كنت أكتب رواية أخرى . وهذه الرواية لم تنشر .. أشعر بحاجة للعمل فى الرواية .. لقد تأخرت وقتا طويلا حتى كدت أخشى أن تضيع منى .. الخطر فى أن أنظر إليها كصفحات ميتة ليس بينى وبينها صلة .. الأوراق الميتة من دلائل اليأس والسأم فى الحياة .. الأوراق الخضراء تظل نضيرة مادامت متصلة بالشجرة .. أخشى أن تنفصل عنى الصفحات التى كتبتها وتسقط وتموت ..

س : ما اسم هذه الرواية ؟

ج : لم أضع لها عنوانا ولكن عندى أصولها .. وقد كان موضوعها أن رجلا غنيا من الفلاحين تزوج امرأة من وسط أقل . وكان هذا الرجل تافها جدا ، فضجت من الحياة معه ، ثم دخلت فى علاقة فرضتها على شخص آخر فيه نوع من الخجل والارتباك ، تحس عندما يكلمك وكأنه يرجع إلى وراء . وفى الرواية جو شطرنج- وأناس يلعبونه وما إلى ذلك .

س : هل تدور أحداثها فى القرية أم فى المدينة ؟

ج : **ما بين العزبة ومدينة الرجل ، ورجل فرنسى . وقد بدأتها فى عام ١٩٤٩ تقريبا .**

س : ولكن ما السبب فى عدم اكتمالها ؟ .

ج : **لا أدرى .. وقد كتبتها كثيرا وأعدت كتابتها ، وفى كل مرة أشجع نفسى ، وأغير الأسلوب . وأعيد كتابة الفصل أربع مرات أو أكثر وقد قرأها كثير من أصدقائى حتى يمكننى القول إن أصدقائى كلهم قرأوها ..**

س : فيما قرأته من يومياتك أرى بذرة متأمل وناقد ومفكر وصحفى . ولكنك اخترت الرواية .

ج : **والرواية هى الأصعب . فأنا أؤدى عمل الصحافة فى سهولة بالغة . أما التحدى الحقيقى بالنسبة لى فهو الرواية .**

س : هل كان الشكل الأصعب اختيارا خاصا بك وحدك ، أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية نفسه . وبمعنى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر تركيبا ؟

ج : **نعم أحب الأكثر تركيبا ، بدليل أنى أحب جدا لعبة الشطرنج . وواضح أن عقليتى من طبيعتها ذلك .**

س : يبدو أن فكرة الرواية قد جاءتك فى اللحظة التى اكتشفت فيها تعقيد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية والجنسية .. الخ فلكى تتعامل معها بالتعبير لم يكن أمامك إلا الرواية .

ج : **أنا لا أرفض هذا الكلام . فقد شعرت براحة وأنا أسمعه منك . وهذا يعنى أنه صحيح .**

س : لو رجعنا إلى السير الشعبية وجدنا فيها الراوى . فهل أنت الراوى فى رواياتك ؟

ج : **فى «الجبل» ـ أول رواية لى ـ كنت أنا الراوى وفتحى غانم .**

س : والروايات التى لاتكون الراوى فيها . مامدى وجودك فيها ؟ وهل تختار شخصية من الشخصيات تتوارى خلفها ؟ .. فى «زينب والعرش» مثلا أحسست ـ إلى حد ما ـ أن شخصية زينب هى المحببة إليك . وأن الرواية بشكل من الأشكال هى عملية دفاع عن قضيتها . وطوال الرواية لم يكن هناك صديق يتعاطف معها إلا «عم صالح» . فهل الراوى فى هذه الرواية هو «عم صالح» أو أن العين البصيرة فى الرواية هى عين «عم صالح» . وإلا فمن الذى يحكى فى «زينب والعرش» .

ج : **طبعا الراوى الذى نراه هو الذى يحكى ولكن ربما أثار هذا الإحساس لديك أن هذا الراوى هو الوحيد الذى تكلم عن «عم صالح» بأسراره ـ وما أكثرها ـ التى لم يتعامل بها مع غيره ، سواء فى رؤيته للدنيا . والجو الذى يعيش فيه . ورحلته فى السخرة عندما ذهب إلى الجيش ورأى العفريت وغير ذلك ـ هذه كلها أشياء لم يعرفها أحد من الشخصيات التى تعامل معها «عم صالح» . ولم يتكلم عنها أحد . والكاتب وحده هو الذى يعرفها .. من هنا يمكن القول بأن هناك نوعا من التوحد بين الكاتب وشخصية «عم صالح» .**

س : هل للشخصيات التى تختارها فى رواياتك جذور فى الواقع ؟ مثلا هل لشخصية يوسف منصور صورة من الواقع ؟

ج : **نعم .. له وجود فى الواقع**

س : جدك لوالدتك كان اسمه منصور . فهل أنت يوسف ؟

ج : **فى حالات كثيرة «يوسف» مأخوذ منى ..**

س : هل هذا فى شخصية «يوسف» فى «زينب والعرش» ؟

ج : **فى كل من أطلق عليهم هذا الإسم من الشخصيات فى رواياتى ، حتى فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» . على الرغم من أن الأقرب إلى رؤيتى فيها هو «هيكل» .**

س : بودى لو حدثتنا عن اللغة فى رواياتك .

ج : **إن ما أبذله فى تنقية الجملة مما يسمى «بلاغة» عمل مجهد جدا . فعندما أعبر بصورة تلقائية أجد أن هناك رواسب مما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغى . وهذه الرواسب لاتتفق مع الشىء الحقيقى النابع من التجربة التى أريد التعبير عنها . وهذا يزعجنى جدا . ومن التجارب التى لجأت إليها فى هذا المجال أنى كتبت بأساليب مختلفة لكى أبحث عن طريقة أعبر بها دون أن أتورط فيما يسمى «بلاغة تقليدية» . لأن الموضوع الذى أريد التعبير عنه لا يحتاج فى أغلب الأحيان إلى الفصاحة المتعارف عليها .**

س : فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» نستطيع أن نلاحظ ـ بوضوح ـ ظلالا تتفاوت فى لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع . فمبروكة تحكى بطريقة تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة . وكلاهما يختلف عن طريقة «ناجى» .

ج : **كان من الممكن أن تكون اللغة مختلطة بلغة الصحافة من ناحية أن اللغتين ليس فيهما الصور البلاغية . ولكن الفرق بينهما هو التعمد . وقد كنت متأثرا جدا بالكلام النقدى الذى كنت أتداوله مع «بدر الديب» حول نظريات «كالشيئية» وأسلوب «الحيادية» وأسلوب «هيمنجواى» الذى ليس فيه تشبيهات . والذى كانوا يشبهونه بالحصى النقى جدا فى نبع ماء صاف ليس فيه ظلال ولا ألوان .. هذا ما كنت أفعل مثله .**

س : هل جاء التأثر من المناقشة النقدية أم من النقد أم من هيمنجواى مباشرة ؟

ج : **من كل هذه العوامل مجتمعة . وقد كان النقاد من أصدقائى غير متخصصين فى اللغة العربية . ومنهم بدر الديب .**

س : ولكنه رجل لغة عربية . وأحد همومه التعبير بالعربية .

ج : **أعرف هذا . ولكن الفلسفة ليست عربية . وهذا هو الأهم . كان لفاطمة موسى دور أيضا فى مناقشاتها معى . وصفية ربيع أيضا قرأت لى وترجمت إحدى قصصى . بالإضافة إلى قراءاتى سواء فى الرواية أو فى النقد . وبداية كتابتى وأنا فى الجامعة كانت فى أثناء الحرب العالمية الثانية . التى اقتضت أن يكون كل شىء جديدا . ومن ذلك التعبير .. كل هذا أثر فى تجربتى . ولكن الأثر الأكبر جاء من «ألبير كامى» . ولغته خالية تماما من البلاغة . وهناك ناقد فرنسى لا أذكر اسمه يقول أن «سيمون دى بوفوار» لاتعرف كيف تكتب بالفرنسية . كان هذا الناقد يقول شيئا . كنت أخشى منه جدا . وهو قوله عنها إنها تكتب : «نحن خرجنا وأكلنا أكلة حلوة جدا . وأمضينا سهرة رائعة» . ويقول «إن حلوة جدا . ورائعة وممتعة» . ومثل هذه الأشياء ... مادلالتها وما معناها ؟ ليس فيها تجسيد بل هى مجرد طنطنة . فماذا تعنى كلما رائع أوعظيم هذا ما كان يخيفنى . وهو أن تستقطبنى البلاغة فى الشعر العائم المبهم . ولذلك أشعر أن من واجبى أن أحاربها فمثلا رواية «الرجل الذى فقد ظله» . المطبوعة فى كتاب . تختلف تماما عن تلك التى نشرت فى حلقات من حيث الحجم . والنظر فى كليهما يوضح ماذا تم عمله .. ستجد فى الحلقات أحيانا لغة «انفجارات» . وهذا ما استبعدته منها عند طبعها فى كتاب .**

س : ولكن لماذا حدث ذلك ؟ ألأن المجلة تختلف عن الكتاب ؟ أم أنك تغيرت ؟

ج : **أنا تغيرت . بحيث أطلقت على الأجزاء التى استبعدتها «اللك» او «الترهل» .**

س : هل يعنى ماتسميه «اللك» أنه لاينقل معرفة أم أن معناه أنه لاينقل إحساسا ؟ أو بمعنى آخر : هل احتفظت فقط بما هو معرفة ؟

ج : **لا ... كل مافيه الإحساس لابد أن يبقى . ومسألة المعرفة والإحساس لابد منها وإلا أصبح العمل خاويا . ولكن ماحدث هو أنى فقدت إيمانى بهذا الإحساس الناشىء عن مثل هذا النوع من الكلام . وهذا الأمر لم يزايلنى حتى الآن . وأنا فى حيرة . لأن رواية «الرجل الذى فقد ظله» تطبع الآن مرة أخرى . وقد طلبت من الناشر أن يأخذ الأصل من المجلة رأسا . لا من**

الكتاب الذى طبع من قبل . وربما كان ذلك لأنى وثقت فى نفسى ، أو لأنى أردت أن أترك نفسى على طبيعتها وتلقائيتها . ومن القراءات التى تأثرت بها مقدمة لرواية «الأبله» لدستويفسكى فى الطبعة الفرنسية . وقد قرأتها قبل أن يترجمها سامى الدروبى إلى العربية . وفى هذه المقدمة كلام عن كيفية تنقيح الرواية ، لأن ديستويفسكى كان يكتب فى الجرائد والمجلات ، وأنهم كانوا يأتون به من مجالس المقامرة ليكتب فى ضوء شمعة . ولذلك فإن المسألة كانت مسألة فلتات .. وقد وضعت هذا الأمر فى تفكيرى ، ولذلك كنت أنقح وأدقق حتى أبعد منها ما قد أراه لا يستحق . ولا أدرى الآن حقا ما إذا كان ما استبعدته يستحق ذلك أم لا ، ولكن هذا الأمر فعلته فى «الرجل الذى فقد ظله» ، أما «زينب والعرش» فلم ألجأ فيها إلى هذه الطريقة ، وكذلك «الأفيال» أما «حكاية تو» فلم تطبع حتى الآن فى كتاب ، وبوجه عام فإننى لم ألجأ إلى ذلك فى الأعمال الأخيرة . ولكنى فعلت ذلك إلى حد كبير فى «الرجل الذى فقد ظله» ، وفى «تلك الأيام» . ولكن الأخيرة أعيد طبعها بأصولها الأولى فى الحلقات . لأنى اعتقدت أنى ارتكبت جريمة ، لأننى عند طبع الكتاب الأول تصورت أن هناك أجزاءا مما أسميه «السلك» ، ثم تبين لى فيما بعد أنها ليست كذلك .

س : فى رواياتك مادة معرفية غزيرة جدا ، خصوصا المادة المتعلقة بالسياسة والتاريخ ، والتقرير الاجتماعى ، وبما يمكن أن يسمى «الأوتشرك» بمصطلح مكسيم جوركى ، فهل تهدف إلى ذلك ؟

ج : أستطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة لى حتى قبل أن أكتب رواية «الجبل» وبعد ذلك أتيح لى فى عام ٥٦ أو ٥٧ أن أعرف رئيس قسم الاجتماع فى جامعة برنستون ، وكان اسمه «بيرجر» جاء هذا الأستاذ إلى مصر ليقوم بدراسة للبيروقراطية . وقد كتبت عنه مقالا فى روز اليوسف تلخيصا للكتاب ونقدا له . ولما أرسلوا إليه هذا المقال إذا به يرسل إلى رسالة يقول فيها إنه قرأ عروضا كثيرة لكتابه فى العالم ، وأنه أعجب بما كتبت ، وأنه يريد مقابلتى عندما يأتى إلى مصر . وجاء إلى مصر ، والتقيت به ، وتكلمنا . وأذكر مما دار بيننا من مناقشات ـ وقد عرف أنى أكتب القصص والروايات ـ أنه قال لى : «إن رؤية الأديب للمجتمع أحيانا ماتكون أصدق وأسرع وسيلة لتبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية» . وأضاف «إن هناك قولا كان يقوله أنجلز وهو أنه تعلم الثورة الفرنسية من ديكنز لا من المؤرخين» . المهم أن ذلك نبهنى إلى هذه القيمة ، وأعطانى تأكيدا لشىء كان موجودا عندى من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئا مبررا أيضا .

س : أود الآن أن نتكلم عن الهدف الذى تبغيه من الرواية . هل أنت داعية أخلاقى أو اجتماعى ؟

ج : بالقطع لا .

س : مع أن رواياتك لها أيديولوجيتها ؟

ج : تقصد أنى آخذ موقفا وأعبر عنه ؟

س : أو تكتشفه من خلال الكتابة .

ج : فما موقف مبروكة مثلا ، أو موقف سامية ، أو موقف يوسف السويدى ؟

س : أقصد موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشتمل على رؤية أخلاقية .

ج : مسألة الرؤية الأخلاقية عملية مزعجة جدا ، ولا أدرى ، ربما لو وضعها الكاتب فى ذهنه وقت الكتابة أفلتت منه الشخصيات .

س : هل تكتب دون أن يكون فى ذهنك هدف معين ، فكرى أو أخلاقى ، تريد أن تبشر به أو تدعو إليه ؟

ج : بالنسبة للشخصيات ، كل شخصية لها هدفها داخل الرواية ، وهذا أمر أساسى ، فأنت تستطيع أن تتبين أهداف الشخصيات : ماهدف عبد الهادى النجار ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد دياب أن يفعل ؟ ورؤية «عم صالح» للعالم . ولو كنت قد وضعت هدفا لكان من الممكن أن تضيع منى هذه الشخصيات أو بعضها . ولكن المسألة هى أنى فى البدء أضع الأساس الذى أبدأ منه وهو الشخصيات ، ولكن فى إطار ـ إذا كان لابد من إطار ، وهو موجود بالفعل ـ الصدمة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على من الخارج أو من داخل نفسى ، أن أتعرض لهذا الشىء المعقد الذى أسميه الحياة أو أسميه المجتمع الذى أعيش فيه . فى هذه الحدود نستطيع القول إن هناك هدفا يظهر أو يتخلق كما يتخلق الجنين . ولكنى لا أستطيع أن أجعل من الرواية رواية كفاح أو نضال من أجل أى شىء .

س : هل تلجأ إلى التخطيط فى كتابة الروايات ؟

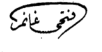
ج : حتى آخر دقيقة فى كتابة الرواية لأدرى ماذا سأكتب فيها .

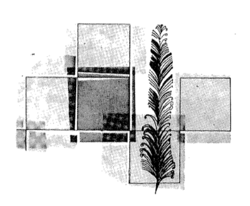
س : من أهم الروائيين الذين قرأتهم ؟

ج : ليس الأمر عندى أمر أهمية ولكنه أمر متعة . ومن الكتاب الذين قرأت لهم بمتعة كامى ، ودستويفسكى ، وبعض أعمال هيمنجواى وأكثر مايتملكنى قصصه القصيرة ، مثل قصة «الأفيال البيض» .

س : هل لهذه القصة علاقة برواية «الأفيال» ؟

ج : لا أدرى . ولكنها من القصص التى أحببتها .





يوسف إدريس

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصي قراءة وكتابة ؟ وماالدوافع والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بادئ ذى بدء لدى اعتراض على هذا السؤال ، لأن الفن القصصي أقدم أنواع الفنون .. وأقصد أن « الحواديت » تسبق القدرة على الرسم واستيعاب الرسم ، وعلى الموسيقى واستيعاب الموسيقى .. وعملية القص غريزية فى أدائها وتلقيها . وقد كنت طوال عمرى مهتما بالقصة ، لأنى كنت أحب الحواديت جدا . وبالطبع هناك فى كل عائلة من تتوافر فيهم القدرة على القص .. وقد كنت أحبهم لقدرتهم هذه . وعلى الرغم من أن بعضهم كان شريرا فى أشياء كثيرة ..

أما بالنسبة للقراءة فالحقيقة أنى بدأت بقراءة القصص البوليسية ، لأن القصص الأدبية كلها ـ باستثناء روائى واحد ـ ينقصها الخيط البوليسى الذى يجعل الإنسان يستمع إلى الحكاية ، وهو مايتمثل فى تتبع الأحداث . ومعظم القصص الأدبية ـ للأسف الشديد ـ ليس فيها هذا الخط . ولذلك فهى لاتجذب القارىء العادى أو الطفل . ولهذا بدأت بقراءة القصص البوليسية نتيجة لما فيها مما يسمونه action ، وهو الانتقال من حدث إلى حدث إلى آخر،وليس مجرد الوصف الأدبى، لأنى كنت أشعر بغيظ شديد إذا لجأ الكاتب مثلا إلى قطع الحركة ليستطرد فى وصف شارع، حتى وإن كان ذلك فى القصص البوليسية . فلم يكن لدى صبر على عملية الوصف ، لأنى مشوق إلى تتبع الحدث وماينتج عنه . وقد قرأت منها ربما الآلاف . وأذكر وأنا فى دمياط أن كانت هناك مكتبة تضم مجموعة مكونة من سبعة عشر مجلدا قرأتها ، وكذلك روايات الجيب التى ظهرت قرأتها كلها ، ثم قرأت التاريخ أيضا ، لأن التاريخ لايكتفى بمجرد الوصف ، بل يسجل الأحداث . وبقراءة التاريخ انتهت القصة بالنسبة لى . حتى بدأت التعرف ـ وأنا طالب فى كلية الطب ـ على مجموعة ممن يكتبون القصة . وبرغم حبى الشديد للقصة لم أكن أتصور أنى سأكتب القصة . فلما تعرفت على هذه المجموعة ، وأدركت أنهم بشر ، حاولت أن أكتب أنا أيضا . وحين حاولت الكتابة نهجت النهج الذى أحبه فى القراءة ، وهو إيجاد جذور القص ، بمعنى أنى كنت أحاول أن أحقق فى قصصى ماكان يجذبنى إلى قراءة القصص ، ومايعجبنى فى الحدث عندما كنت أقرأ القصص البوليسية ، وماكان يثيرنى عند قراءتى للتاريخ . ومن هذه الأصول الثلاثة حاولت كتابة قصص تقرأ بشغف شديد . وعندما بدأت أفهم أنه من الممكن خلق قصة مصرية ، خضت هذه التجربة . ولست أدرى مدى حظها من النجاح أو الفشل . وهذه هى قصة البداية على العموم . وفى الحقيقة أنا سريع الاستيعاب للحدث إلى حد اللهاث وراءه . ولذلك فإن اختيار القصة القصيرة هنا يحتاج إلى دراسة لمعرفة الأسباب التى تجعل الكاتب يؤثر هذا الاختيار على غيره ، مثل كتابة القصة الطويلة .. هل لأنه يتعجل تتابع الأحداث ، أم هى الرغبة فى تركيز الزمن ، أم عدم القدرة على التسجيل ، أم أن هذا يرجع إلى قصر النفس . ولكن ما يسمى « النفس الطويل » فى الرواية أسميه أنا « النفس الميت » . « النفس الطويل » يجعل الإنسان يحتمل فترات طويلة من الزمن ، وكميات من الأحداث لا معنى لها فى رأيى . وعندى أننا لو استطعنا أن نحول القصة إلى معادلة رياضية برموز يستطيع الناس فهمها . فإن ذلك أفضل كثيرا من أن نكتب الروايات . القصة بدأت تأخذ عندى شكل قانون . بمعنى أن تكوم القصة قانونا لشىء . حدث هذا بدءا من « أرخص ليالى » . وهى تحكى عن رجل ليس لديه مال فكان لابد أن يضاجع زوجته . لأن هذا كان يمثل بالنسبة له المتعة الوحيدة . لماذا ؟ لأن هذا قانون . وهو السائد فى مصر . وقد أدرجت الأمم المتحدة هذه القصة فى بحوث تحديد النسل فى العالم الثالث . حيث ثبت أن هناك نقصا فى المتعة . وهذا قانون صحيح فى العالم الثالث كله . لأن الزواج هو أرخص متعة .

أما الدوافع والظروف التى كانت وراء اختيارى هذا النوع من الفن الأدبى . فالحق أنى لست أنا الذى اخترته . وإنما هو الذى اختارنى . لأنى جربت الشعر . ولكنى لم أحبه وذلك لأن النماذج الشعرية التى كنا ندرسها نماذج سيئة جدا ، فقد كنا ندرس أشعار أبى تمام والبحترى . ورأيى فى تدريس الأدب العربى أنه يجب البدء بالشعر العامى مثل شعر بيرم التونسى ، ثم الانتهاء بالمتنبى أو بامرىء القيس . ولأن دراستى للشعر بدأت بالشعر الصعب فقد كرهته . ولما لم يكن هناك أدب قصصى يدرس فلم يكن لى اهتمام بالقصة،واول مجموعة التقيت بها فى كلية الطب لم تكن من الشعراء،بل كانت من كتاب القصة . ولذا بدأت تقليدهم فى كتابة القصة . وجاء التقليد جيدا فامتدحوا ماكتبت . فواصلت الطريق . وقد اكتشفت من تأملى فى قوانين النقد أنه لايوجد مايسمى كاتب قصة قصيرة أو كاتب رواية . كما لايوجد شاعر القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة . والأمر هو أمر رؤية شعرية أو رؤيه قصصية للعالم . وكلما تقطر الشكل كان أكثر فاعلية . فالرؤية القصصية تذوب فى الرواية تماما . فمثلا لو كان هناك من الحكمة ماوزنه خمسة مليجرامات فإنه يمكن وضعه فى نهر جار كما يمكن أن يوضع فى كوب ماء . وسواء وضع فى نهر أو فى كوب فوزنه لن يتغير.وبصراحة أنا أستعرض كل أعمال نجيب محفوظ . وكل عمل من هذه الأعمال . فأجد أن أهم مافى كل منها ربما يأتى فى جملة مباشرة أو جملتين من القصة . وهذا ماأخرج به من القصة . ولكن القصة ككل ماذا فيها ؟ ويمكن القول بأن كاتبا مثل تولستوى كان يكتب الرواية لأن لديه حقا رسالة يحس بها . ومن النادر فى كتاب الرواية من يتوافر له هذا الإحساس بالرسالة.ورأيى أن فلوبير كتب « مدام بوفارى » لمأساة شخصية . ربما لأنه يريد أن يبرر لزوجته أعمالها . بمعنى أنه كانت له رسالة شخصية . وحتى شيكسبير . فأنا آخذ أعماله على أن كل رواية لها مناسبة خاصة داخل نظام الحكم الإنجليزى . فقد كان يرجع أحيانا إلى الأقنعة التاريخية من أجل أن يخفى الهدف السياسى لروايته . ولاشك أن رواية مثل ماكبث كانت تنطبق على شخص ما قتلته الملكة اليزابيث . وأنا أعجب من بعض الروائيين الذين يقولون إن عندهم ثلاث روايات أو أربع احتياطية . ولا أدرى كيف يحتمل الكاتب أن يكتب عملا لزمن مجهول ولقارئ مجهول ، مع أن المفروض أنه يكتب العمل اليوم ليقرأ اليوم . وليحدث أثره اليوم . وليرتد هذا الأثر على كاتبه اليوم فينتج عملا آخر ؛ لأن

الكاتب يستقبل ويصدر.ولكن ان يضع الكاتب علبا محفوظة يفتحها فى الوقت الذى يراه فهذا صعب تصوره . ولهذا فإننى اعد مثل هذا الامر صنعة او حرفية عند الكاتب .

إن كل قصة تكتب قانونها الخاص وزمنها الخاص . ثم إن هناك نقطة غامضة جدا . وهى القول بان قصة ما ستخلد . ومن يضع فى اعتباره ان يكتب قصة خالدة فهو مخطىء . إذ تاتى النتيجة على عكس ماارتاى . لانه يراعى فيها قوانين سرمدية . فى حين انه كلما راعى قوانين الحاضر فيها فإنها تصبح سرمدية . فالكاتب كلما تعمق فى الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فإنه يصبح سرمديا . ولكنه إذاكان سرمديا بالوهم اصبح هشا من حيث الحاضر فلا يؤثر . وانا لا استطيع ان ازعم انى ساكتب قصة ابنى بها الإنسان المصرى إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكنى استطيع ان اكتب قصة متسول اتفق مع الشرطى على تعطيل إشارة المرور حتى يتاح له التسول من اكبر عدد من السيارات المنتظرة . ثم يروغ منه . وهكذا . مثل هذه القصة يمكن او لا يمكن ان ينتج عنها قانون سرمدى . ولكن لا شان لى بهذا . وليست هذه مشكلتى .

واما فيما يتصل بموضوع الاستعداد الشخصى لكتابه القصة . او الميزة او المزايا التى يمكن ان تكون قد حدت بى إلى كتابتها . فسوف اتكلم عن مزايا القصة او ما اراه لها من مزايا.والحقيقة انى ارى ان القصة القصيرة والمسرحية هما انسب الاسلحة التى تمكن الإنسان من ان يقول مايريد . لأنى ارى الرواية مثل الحرب التى تستمر سبعين عاما بلا نتيجة . ولكن الضربة الخاطفة هى التى تاتى فى المسرحية او فى القصة القصيرة . قد اقرا القصة فى شهر فلا استطيع ان آخذ منها الانفعال المطلوب . ومن ثم فإننى لااستطيع ككاتب ان اعطى الانفعال عن طريق الرواية . اما المسرحية والقصة القصيرة فهما فنان يتيحان للإنسان ان يقول بشكل فنى وبشكل مؤثر جدا . ومن السهل ان ينسى القارئ تفاصيل رواية . ولكن من الصعب ان ينسى تفاصيل قصة قصيرة محبوكة .

ومن هنا نشا بعد الحرب العالمية فن الرواية القصيرة short novel وهى الرواية المكثفة . ولو اخذنا مثلا رباعية الإسكندرية لـ « داريل » وقرانا الجزء الاول منها وفرغنا منه . وهذا غير ممكن لانى حاولته . فسوف نجد الأجزاء الاربعة تعبر عن نفس الجو ونفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا فى امريكا الجنوبية له رواية لو قرانا العشرين صفحة الأولى منها ــ وانا لا اتكلم عن القارئ العادى بل القارئ الكاتب الذى يحاول ان يرى الفن الجديد ــ لوجدنا ان الفن الجديد يظهر فى الصفحات الخمسين الأولى . واما بقية الرواية (٣٥٠ صفحة) فما هو إلا حكايات أمريكا اللاتينية . مثل جنرال ذهب ،وجنرال جاء : أمور لم تحدث أى تأثير فى نفسى .

وماارید ان اقوله هو ان بعض الفنون تبقى . ولیس هناك فن يلغى فنا آخر . والرواية لايمكن ان تندثر . فستظل موجودة . ولايمكن أن تلغى القصة القصيرة الرواية الطويلة . ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعالم . وهذه الرؤيا تتحقق ربما بمدى واسع جدا او بمدى محدد ومركز . وانا من انصار التركيز . لأن هذا يتفق مع شخصيتى . ولا أحب التطويل فى القصص . ورأيى أن كاتب الرواية بوجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد أن تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يوميا . والأستاذ نجيب محفوظ يقول لى ذلك . وكذا أصدقائى الآخرون من الكتاب.ولكنى من طبيعة مغايرة . فمثلا يحدث لى أن أكتب قصة قصيرة . وعندما أحاول تحبيرها أجد نفسى قد كتبت قصة أخرى . لأن حالتى النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا ماحاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت تماما . وهذا يضايقنى جدا . لأن عندى حوالى عشرين قصة . كل قصة منها تنقص

حوالى اربعة سطور . ولكنى لابد ان ادخل فى الجو النفسى الذى بدات به من اجل ان اتم القصة فلا استطيع . وذات مرة فعلتها فى قصة واحدة هى قصة « حنونة » ولبثت سبع سنين . كل يوم احاول ان اتلبس الحالة التى كان عليها الصبى الذى قطعت ساق ابيه . والذى احب الفتاة المسيحية . ولكنى لم استطع . فاضطررت إلى كتابتها من جديد . مع انها كانت جميلة . لانى كنت فى لحظة لم استطع ان استعيدها مرة اخرى .

اما كيف يبدا مشروع الرواية فى نفسى . وهل يبدا من فكرة او من حدث او من شخصية واثر ذلك فى اسلوب التنفيذ . فلن اجيب إجابة نظرية . مثلا رواية « الحرام » ... عندما خرجت من قريتى إلى المدينة وجدت ان العالم يتحدث عن القرية المصرية وكان الفلاحين جنس واحد . ولكنى اكتشفت ان الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف ان الشىء يتكون من جزئيات . تتكون من ذرات والذرات مكونة من جسيمات صغيرة . وقد كنت وقتها اومن بالطبقات الكادحة من الناس . وضرورة تجسيدها على المسرح . وفى نفس الفترة كتبت « ملك القطن » . فكتبت عن الفلاحين الأرستقراطيين . ويبدو ان الإنسان كلما كان فقيرا زادت كمية الإنسانية فيه إلى حد كبير . وقد كان دافعى حقا إلى الكتابة هو ان اكشف عالما . ولذلك كتبت رواية طويلة هى بمثابة دليل سياحى لعمال التراحيل . لان هؤلاء الفقراء يمتلئون إنسانية ولايحولهم الفقر إلى وحوش . ولكنه يضع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . وعندما كتبت مثلا رواية « البيضاء » فقد كنت اريد ان اكتب تاريخ هذه الفترة من حياتى . لان احد الإحباطات الكبرى التى حدثت لى عندما دخلت السجن ــ لأنى كنت اعتنق الشيوعية . وكنت على استعداد للموت فى سبيلها ــ ورايت تصرفات الكبار والزعماء . وقبل ذلك كنت قد سافرت إلى بلاد الديمقراطيات الشعبية . اكتشفت ان هناك اختلافا كبيرا جدا بين القول والفعل . وبين النظرية والتطبيق . حدث لى نوع من خيبة الأمل . بل كفرت بالشيوعية الستالينية من خلال فيلم كنت قد رايته هنا فى القاهرة قبل المؤتمر العشرين بثلاث سنوات تقريبا وهذا الفيلم هو « سقوط برلين » . وقد رايت فيه مالمست منه ان المساواة بين البشر ــ وهى مااقتنعت بالشيوعية من أجله ــ هى مجرد كلام . ثم بدات من خلال التنظيمات المصرية أعرف أن التوجيهات تأتى من الحزب الشيوعى الفرنسى . فمثلا فى غمار حرب السويس اجد أن المنشورات تتحدث عن السلام . فى حين كان المفروض أن نعطى مفهوما مصريا خالصا للإنسان المصرى . ومثلما كنت احاول فى القصة القصيرة أو الرواية ان اجد المفهوم المصرى او الشكل المصرى . فقد كنت أتمنى أن يجد التنظيم السياسى الصيغة المصرية الأصيلة . وفى رأيى أن التنظيم الوفى الوفدى شعبية . ولذلك كانت ناجحة جدا . ومن الغريب أن تظل حية لمدة ثلاثين سنة بصورة غير ظاهرة بدليل انه عند إعادة تشكيل حزب الوفد انضم إليه مليون شخص . وذلك لأنها كانت صيغة شعبية حقا . مختلفة حتى عن الصيغة العربية . ورأيى أنها نجحت إلى حد كبير . ولنعد إلى موضوع الرواية . ورأيى أنها نوع من الموضوعات الكبيرة . لايمكن كتابته فى القصة القصيرة . ويقصد به التعريف إما بفترة تاريخية معينة . أو فئة من الناس . والفكرة هنا هى فكرة التعريف أو التقديم لهذا العالم المجهول . والحقيقة أنى كتبت بعد ذلك روايات من النوع الذى يقصد به التعريف . وأما فكرة التخطيط فانا أختلف عن الروائيين فى انى لا الجا أبدا إلى عمل تخطيط للرواية . ولكنى أعمل ــ مثل المسرح تماما ــ أرضية مثل الموقف. فمثلا عندى فكرة لعمل رواية عن عمال التراحيل . ولكن ما الموضوع الذى أكتبه عن الترحيلة ؟ مثلا أجد أن العمال يعنون بلقيط . ثم أبدأ فى الاستمتاع بعملية تتبع خيط مثلما يفعل إنسان هوايته صيد السمك . يشد خيطه ليخرج السمكة . ولو أحسست بأنى فكرت فى الأحداث التى أكتبها من قبل فإننى أتوقف عن الكتابة . لأنى أحس أنها أصبحت عملية عقلية فى حين أنى أريد أن أخرج من عقل القديم الذى هو العقل الحكّاء للقصة . وهذه العملية أشبه بالأم التى تضع وليدها الذى لم تخطط ملامحه

وهو جنين فى رحمها . ولكنها تكون فى شوق إلى رؤياه . لترى الصورة التى جاء عليها هذا الجنين الذى وضعته . كذلك الأمر بالنسبة لى . فهو أشبه بالعملية البيولوجية تماما . بمعنى أن العمل الروائى يخرج الأشياء التى يمكن أن تعدل فى تفكيرى الواعى وتفكير القارئ : فهى عملية أنثروبولوجية اجتماعية ، بمعنى أن يكون لكل قطاع من الناس من يعبر عن العقل الباطن الجماعى فيه على هيئة كتابة من أجل تغيير المجتمع .

لا . ليس هناك تخطيط وإلا كانت العملية عقلية حسابية . وهذا ماأفسد السينما المصرية وأما علاقتى بشخوصى الروائية . وماإذا كانوا من خلقى . وماإذا كان لهم وجود سابق على وجودهم الروائى . فأنا الذى أخلق هذه الشخصيات على مزاجى الخاص . وأنا الذى أستمتع بهم . وأحب ضعفهم . وأحب بلههم وذكاءهم . وأحب أن أغيظهم . وهذه عملية تفاعلية .. واللغة هى لغة العقل القديم . وهذا موضوع نقاش خطير دخلت فيه مع طه حسين . لأنه كان يرى ضرورة أن أكتب بالفصحى . وقلت له إن افتعال اللغة . أو كونى أسيطر على اللغة سيطرة عقلية . سوف يؤدى ـ من ثم ـ إلى سيطرتى على الأفكار التى تخرج من داخلى سيطرة عقلية .

وعندئذ فإنى أختلق ولا أخلق . واللغة تخرج منى رغما عنى حتى وإن كانت تعبيرا عاميا . ولاينفع ولايفيد إطلاقا أن أضع لفظا مكان لفظ . لأن الفكرة تأتى مبنية على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات . مثل ملامح الطفل الذى يأتى عليها دون تدخل من امه أو أبيه فى رسمها على صورة بعينها . والفن لم يدرس دراسة علمية . وللأسف فإن النقد الذى يدرس ـ وكثير منه فى مجلة فصول ـ يأخذ النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية . وأنا لن تحليل خاص . وقد حاولت أن التحقق بكلية الآداب . فحضرت المحاضرات لمدة يومين . ولكنى تراجعت عن هذه الفكرة . لأنى وجدت المسألة مجرد تفسير عقلانى لشيء غير عقلى . فأنا مثلا قرأت كلاما يبحث فى قصيدة شعرية لأدونيس . وفى رأيى أن هذه القصيدة لاقيمة لها . ولست أعدها شعرا على الإطلاق . فإذا بالناقد يحللها وكأنها قرآن .

والمسألة أول الأمر مسألة قبول ، وعملية القبول لاتخضع لأى منطق . ولكنها تخضع للإحساس . والفن ليس عملية كيمائية بل عملية بيولوجية . وعلى ذلك فلابد أن يكون الفن مقبولا من الناس أولا ومفهوما . ولكن بأعماق معينة . أما أن تأتى بقصيدة لا أفهمها على الرغم من أنى أشتغل فى مجال الكتابة . فمهما قيل فى شرحها فإن ذلك لايغير من حقيقة أنى لم أفهمها .

ولابد عندما أقرأ الشعر ان يعجبنى . ولذلك فكلهم يكرهون نزار قبانى . مع انه هو الشاعر الحقيقى الذى ظهر فى كل هذه الفترة . وما سبقى فى شعر صلاح عبد الصبور هو الشعر الأول البسيط . وقد كان التفكير العلمى عند روائيى القرن التاسع عشر نتيجة للنهضة العلمية الضخمة التى كانت قفزة واسعة جدا من العصور الوسطى إلى العصر العلمى التجريبى . فذهل الكتاب عن دورهم . وما كان ينبغى لهم ان يغرقوا فى العلم . فأنا مثلا عندما أقرأ نظرية الكم Quantum theory فإنى لاأقرؤها لكى أكتب عنها رواية . أو أفسر البشر عن طريقها . بل أقرؤها بوصفها نوعا من الثقافة يعيننى على فهم العالم . ولكننى عندما أكتب فنا فإننى أنسى النظرية الكمية .

ولكن ماحدث هو أن العلم كان باهرا للغاية . حتى إن الأدباء أرادوا أن يجعلوا من أنفسهم علماء . فى حين أن الإنسان هو الذى يجب ان يكون المادة الخام للكاتب . بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية . بل يجب على الكاتب أن يتجاوز هذه الاكتشافات . فمثلا إذا توصل فرويد إلى نظرية تقول إن الجنس هو أساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكننى أن أكتب رواية أثبت بها أن المال هو أساس المركبات النفسية مثلا .

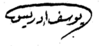
فدور الكاتب يختلف عن دور العالم تماما . وما حدث هو أن «جيمس جويس» . و «إليوت»وأمثالها . قد انهزموا أمام العلم ـ فى رأيى ـ فأرادوا أن يتزيوا بزى العلماء . وما كان ينبغى لهم ذلك . وقد حاولت تمثيل الكاتب فى قصة قصيرة فكتبتها بعنوان «بموت الزمار ..» فالكاتب ـ فى رأيى ـ كالزمار أو كالمهرج أو كالصعلوك . ولكن كل كاتب يريد أن يكون عميد الأدب العربى . فى حين أن الكاتب فى الحقيقة حكاء أو قصاص . يمكن أن يجلس على مقهى ليروى نكتة . أو يمكن أن يسير فى قرية وينتقل من بيت إلى بيت . ومن مسجد إلى مسجد . وهذا دور الفنان . ومهمة كاتب القصة شاقة جدا . فمن السهل أن أقنع القارئ بصدق شعورى فى الشعر . ولكن من الصعب أن أقنعه بقضية موضوعية مثل تمرير الجمل من ثقب الإبرة .

وما يغيظنى كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الواقعية ليوسف إدريس فى «أرخص ليالى» . فى حين أن البطل فى «أرخص ليالى» لم يكن واقعيا إطلاقا . هل يعنى قولى إنه فى قرية أو يخرج من الجامع فيصطدم بالصبية . وأنه لايجد مكانا يذهب إليه ـ أنه واقعى ؟ أبدا . ولكن هذا هو الواقع الذى نعيشه وآخذ منه اللبنات التى يمكن أن أصنع منها رؤياى الشخصية . سواء بعدت أو قربت من الواقع . ولكن ليس هناك مايسمى «الواقع» . ومثلا عندما أتكلم عن «بيت لحم» ، وأن رجلا مقرئا أعمى وأرملة ـ وثلاث بنات ولا يستطيع أن يفرق بينهن إلا بالخاتم . وأنه يقنع نفسه بهذه العملية فهل هذه واقعية ؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقرئا وامرأة تغسل . وفيها ثلاث بنات . وعلى ذلك فهى واقعية . أما إذا كتبت قصة مثل «الأورطى» فيقولون إنها ليست واقعية والحق أنها كلها واقع .

والنموذج الحى للفن غير المقصود هو الأحلام . فنحن عندما نحلم نرى أشياء لايمكن تخيلها فى اليقظة ولكنها نراها معقولة جدا فى الحلم . إلى درجة أن الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالتشاؤم أو بالتفاؤل . لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية تماما . ولا أدرى بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ . وهى لاتتفق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام . ولكن هناك منطقة يختلط فيها العقل القديم بالحديث بقوانين ، بذرات ، بحركة الإلكترون ، بقدرة الإنسان على التنبؤ .

س : محصلة لتكوينه وعالمه هو . وقراءاته وتكوينه النفسى والبيئة التى يعيش فيها . ومن المؤكد أن أحلام الإنسان المصرى تختلف عن أحلام الإنسان الأمريكى مثلا ، لأن هذا ينتج عما يقابله فى حياته . وإذاكان الحلم تنفيسا عن رغبات غير محققة فى الواقع . أو تشكيلاً للعالم بشكل مختلف ..

ج : أبدا .. وقد كنت أتصور أن الأمر كذلك . وقد يمكن اختراع عقار فما بعد لايخدر ولا ليسكر ولكن ليجعل الإنسان يحلم ، لأنها مرحلة من مراحل الوعى واللاوعى أو اختلاط الوعى باللاوعى : وهذا هو منبع الفن وهو اختلاط الواقع باللاواقع . والمصدق بغير المصدق . ومن الممكن مثلا أن نبدأ من فرضية مستحيلة كأن أقول نظرت فوجدت نفسى واقفا فوق قمة إفرست مثلا . وقد لا أكون ذهبت إلى إفرست ولا رأيتها ولا عرفتها . ولكن المشكلة هى القدرة على الإقناع . وموهبة الكاتب هى أن يقنعك بتمرير الجمل من ثقب الإبرة .



إدوار الخراط

س : متى بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟

ج : **بدأت أكتب القصة فى سن مبكرة جدا .. بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ ، وكنت أعمل أشياء غزيرة جدا .**

س : كم كان عمرك فى عام ١٩٣٦ ؟ وأين كنت ؟

ج : **عشر سنوات ، وكنت أيامها بالإسكندرية فى غيط العنب ، وكنت مبهورا جدا أو متأثراً جدا بما كان يسمى أيامها «حرب الحبشة» وقد كتبت من خبر صحفى فى جريدة أو فى مجلة ، ربما كانت «مجلة» «اللطائف المصورة» أو «المصور» أو شيئا من هذا القبيل ، كتبت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبشى يحارب فوق الجبال ، وأسقط طائرة وحدثت له حادثة مفجعة .**

س : هل كان ذلك نوعا من قصص المغامرات ؟

ج : **كانت مزيجا من قصص المغامرة والوطنية والدفاع عن الوطن والنفس . وأظرف ماأذكره من هذا الأمر هو أنى لم يكن لى قراء ، فعلى من أقرؤها ؟ قرأتها على أمى ، وقد تصورت أنها قصة حقيقية .. وتأثرت جدا ودمعت عيناها ، فقلت لها إنى أنا الذى ألف الحكاية .**

س : ولكن مالذى جذب انتباهك إلى حرب الحبشة ؟ الأخبار التى كانت تنشر أم الإحساس بالتماثل بين الشعبين المصرى والحبشى ومقاومتهما للإنجليز والطليان ؟

ج : **من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ماجذب انتباهى فى ذلك الوقت .. ولكن ماأذكره أنى فى عام ١٩٣٥ كنت فى السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية ..**

س : ماذا كنت تقرأ فى هذه المرحلة ؟

ج : **أيام طه حسين قرأتها فى ذلك الوقت .**

س : هل كان هناك روايات قريبة إلى حدما من نوع القصة التى كتبتها : قصص مغامرات وطنية .

ج : **طبعا . كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقرؤه كلنا فى المغامرات . وقد كانت قراءتى الأولى للتوراة والإنجيل . وكان عندنا دولاب صغير مقفول ، ولأنه كان مقفولا كان يمثل بالنسبة لى سحرا وجاذبية . ففتحته سرا فوجدته مليئا بكتب كانت تخص أخا لى توفى قبلما بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب مختارات فى الأدب العربى القديم . عمله الآباء اليسوعيون فى بيروت . فيه من ابن قتيبة وابن المقفع والجاحظ وكليلة ودمنة وشعر كثير . وهى مختارات كانت مقررة على الطلبة فى المدارس الثانوية . وقد كان هذا الكتاب يمثل سحرا بالنسبة لى .**

وكان من بين الكتب «كليلة ودمنة» . وكان هناك كتاب اسمه الأدب والدين عند قدماء المصريين . ألفه مصرى . وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى تسع سنوات . فكان له تأثير فى تشكيل وجدانى . وأشياء أخرى كثيرة من هذا النوع مثل كتب الترانيم .. ثم قرأت بعد ذلك روكامبول وغيره . وكنت شديد النهم للقراءة .

س : ولكن ماذا عن الكتابة ؟

ج : **تركت القصص لفترة وكتبت الشعر . ثم تطورت كتابتى مما كان يطلق عليه مجازا اسم الشعر إلى شعر عمودى شديد الفصاحة موزون ومقفى . وكان هذا وانا فى السنة الثالثة فى المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره أحد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل ، لأنى كنت فى هذه الفترة قرأت قراءات كثيرة وتأثرت بمدرسة أبو للو .. وقد كان ناجى وعلى محمود طه من أحبائى .. ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر يضم أشياء عن كيوبيد وديانا وزيوس والشيطان والملاك .. خليط من اليونانى والمسيحى . وأشياء عن الموت والحب والألم وغير ذلك .**

س : وإذن فقد قرأت التراث اليونانى ؟

ج : **قرأت الإلياذة التى ترجمها البستانى شعرا .. وبدأت أحفظ أساطير هؤلاء الآلهة . وعرفتهم . وعملت لهم قواميس دونت فيها كل إله ووظيفته وعلاقة كل منهم بالآخر . وهذا يونانى وهذا مقابله الفرعونى .. ومن الشعر المنثور ، بدأت كتابة قصص أشبه ما تكون بالشعر المنثور . فتجد أشياء بعنوان «اليأس» و «الأوثان» و «الحريق» وكانت هذه الكتابات رومانتيكية وفيها كثير من التفلسف . ويخيل لى أننى مابين ليلة وضحاها . أو بين سنة وأخرى . وجدت نفسى أكتب كتابة لا أخجل منها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ .. وأول قصة كتبتها كانت فى نفس السنة .**

س : ومن أين ينبع الإبداع عندك ؟

ج : **لا أستطيع أن أجيبك عن هذا السؤال ، لأن ذلك مستحيل .. وسأزعم أن ماأقوله ليس إجابة عن هذا السؤال ، فماذا يمكن أن أقول لك عن صبى أبوه صعيدى . هاجر من أخميم ثم الفيوم إلى الإسكندرية .. أبوه أكبر سنا من والدته بحوالى عشرين سنة .. تربى فى غيط العنب ، وهو حى شعبى فيه تركيز كثيف ، وفيه فى نفس الوقت مسجد سيدى كريم . الذى يهتمون جدا بذكرى مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولى دورا مهما فى طفولتى بما كان يجرى فيه من احتفالات المريدين والدراويش والخليفة وكل هذه الأشياء. وتقلبت الظروف بهذا الأب الناجح إلى حد كبير إلى ضيق شديد . فعمل كاتبا عند تجار كانوا ـ من قبل ـ زملاءه . وأخذنا نتنقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرخص ، وهربا من توقيع الحجز على منقولات البيت، وترتب على ذلك أن انتقلنا إلى حى محرم بك ، ثم عدنا مرة أخرى إلى حى راغب . فى الحارة التى تظهر فى أعمال كثيرة مثل «على الحافة» أو «قبل السقوط» . وهذه الحارة هى التى بدأت أقرأ فيها كيتس وشيللى وغيرهما . ولقد كانت تجربة القراءة والتربية الذهنية والمؤثرات الدينية فى المدرسة وغيرها ـ كل هذه العوامل أحدثت فى نفسى تأثيرا وأظن أن هذا شىء مهم .**

س : هل هذه محاولة لتفسير المصدر الذى ينبع منه الإبداع الأدبى عندك ؟

ج : **طبعا ليست هذه المحاولة تفسيرا لهذا السؤال ، لأنه من الممكن جدا أن تحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون أن تؤدى به إلى الإبداع الأدبى .**

س : أعود فأسأل : من أين ينبع الإبداع القصصى فى تصورك . وهل هو ينبع من مجرد التطور من القصة إلى الشعر العمودى المقفى فالشعر المرسل الرومانسى فالشعر المنثور فالشعر القصصى فالقصة مرة أخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره فى أصول الثقافة الأولى المبكرة . أم أنه كان محاولة لاصطياد معنى أو خلاصة معانى مجموعة التجارب الحياتية التى عشتها : تجربة الضائقة

المالية والاجتماعية وحضور الموت المستمر . والتجربة الدينية . واهتمام الآخرين بك ، والإحساس المبكر بالجنس وبالعلاقة الخاصة الروحية بالأب إلخ .

: **أنت تحاول أن تسبق إلى أشياء أنوى أن أقولها،فقد كان أبى قصاصا من الطراز الذى لايبارَى ، كان يحكى لنا حكايات مغامراته أيام أن كان يعمل صرافا فى القرى المحيطة بأخميم وهو يجمع مال الحكومة . ومايصادفه من مغامرات مع اللصوص والمناسر والفلاحين والعمد . ويحكى كيف قامت الحرب العالمية الأولى ، والحديث بين غليوم والإمبراطور نيقولا فى شكل حوار كما لو كان حاضرا ذلك المشهد .. الخ .**

: هل سمعت شاعرا من شعراء الربابة ؟

: **لا ـ أبدا .**

: ولكنك قرأت السير الشعبية ؟

: **نعم . ولكنى لم أعاصر شعراء الربابة .**

: هل تتصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة تقريبا ؟

: **بلا شك .**

: أريد أن أسأل عن علاقة فن القصة عندك الذى يظن الكثيرون أنه مغامرة مبكرة فى الشكل ، ونوع مختلف عما كان سائدا ؛ فعندما كتبت «الحيطان العالية» بدأت تكتبها فى الأربعينيات . ونشرتها فى عام ١٩٥٨ . ولكن الكتابة النهائية لها ربما كانت فيما بين سنة ١٩٥٤ و سنة ١٩٥٨ ؟

: **الجزء الذى فيه مغامرة وتجديد كان فى أوائل الخمسينيات . وقد كانت «حيطان عالية» أول مغامرة فيها هذا الأسلوب . وقبل ذلك تكاد القصص تقترب من الشكل التقليدى . و «حيطان عالية» فيها قسمان مبعثران بمكر . قسم قبل الخمسينيات وقسم فى الخمسينيات المبكرة وهو القسم الذى كان فيه مغامرة واحتراق . وفى الأربعينيات كتبت مثلا قصة «أبونا توما» وقصة «الشيخ عيسى» وربما أكون قد أعدت صقل بعض الأشياء . ولكنها كانت تقليدية تقريبا . مع أن الرؤية ـ فيما أظن ـ كانت مختلفة والتعبير أيضا .**

: وصلت إلى استنتاج لا أدرى ما إذا كان سيصدق أم لا .. أنت وصلت إلى الشكل فى «حيطان عالية» وحدث تطور كبير فى «ساعات الكبرياء» على طول المدى الزمنى بينهما ، وهذا الشكل ابتكرته أنت . وفيما أظن لم تكن قد قرأت عن تيار الوعى . لا جويس ولا بروست ولا جوردان .

: **حتى الآن لم أقرأ بروست كاملا ، وهذا اعتراف خطير،وإنما قرأت منه أجزاء فقط . وقد قرأته متأخراً ، ولكنى قرأت جويس.أما دبلرز فقد قرأته فى الفترة الأولى سنة ١٩٤٣ أو سنة ١٩٤٤ ولم أكد أفهم ثلاثة أرباعه .**

: فى تصورى أن الشكل التجديدى الذى وصلت إليه فى «حيطان عالية» كان من ابتكارك ، وفى تصورى أيضا أنه كان نتيجة امتزاج كل هذه التجارب : الأدبية ، والتجارب الحياتية بشكل أساسى .

مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل فى الأعمال السريالية.ومن المحتمل جدا ان يكون افتتانى بالسريالية ، سواء فى الفن التشكيلى أو فى الشعر هو العامل وراء ماتسميه الابتكار فى الشكل .

: هل هناك علاقة بين الرؤية السيريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟

: **طبعاوهناك تصور أيضا أن السيريالية تجربة صوفية . حتى فى الفن التشكيلى .**

: لكنك فى جوهرك رومانتيكى .

: **على العكس ، فأنا ضد الرومانتيكية إلى أبعد مدى . وقد يبدو أن قولى هذا فيه شىء من السخرية والتهكم العقلى لمحاصرة هذا الجوهر الرومانتيكى أو وضعه فى حالة من التوازن أو التعادل ، لأن إحساسى طبعا هو أنى لا أخجل من الرومانتيكية ، ولكن القضية ليست قضية رومانتيكية ، بل قضية العاطفية المغرقة التى أشعر أنى معرض لها ، فليس عندى مناعة إزاءها.إن الواقع صلب وخشن ووعر وحاد ، ولاينبغى أبدا أن يغفل المرء عن هذا الواقع وعن هذا النوع من المعادلة بين الإغراق فى العاطفية والجوهر الآخر . أليست الرومانتيكية هى الهوى المشبوب ؟ ولكن المهم هو أن توضع فى إطارها الحقيقى ، أو الواقعى ، أو المتوازن .**

س : هل هذا نوع من الخوف من الهزيمة ؟ لأنك إذا أسرفت فى الواقعية أو استلمت لها ...

ج : **الخوف من الهزيمة قائم على الدوام ؛ لأن الهزيمة محققة ، وليس لهذا الهوى المشبوب من مصير فى النهاية إلا الهزيمة ، إلا فى لحظات قليلة ونادرة وساطعة ؛ وهذه إنما تتحقق على مستوى الفن ومستوى الحياة . فالفن هو الحل . ولكن حتى الفن بالنسبة لكاتب مثلى غير محترف ، يتحقق أيضا فى لحظات نادرة ، وقليلة . فعلى مستوى أربعين عاما من العمل بالنسبة لى ماذا عملت ؟ القليل جدا .. وهذا صحيح .. فالفن هو الحل ولكن هناك فترة طويلة جدا من الانتظار ، والمعاناة الصامتة غير المكتوبة ، التى لم تتحقق لأنها لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من المشروعات المجهضة .**

س : أود أن نتكلم الآن عن الشخصيات . أمامنا الآن رواية لك هى «رامة والتنين» ونحن نتكلم عن الفن الروائى ، ولكن فى الغالب سنتكلم عن الفن القصصى بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء «ميخائيل» فيها على وجه التحديد ؟ هل هو مزيج من القديس والملاك ميخائيل ومنك ؟

ج : **هذا سؤال ماكر.يجوز أن يكون فيه شىء منى ، ولكنى أزعم أن ليس فيه شىء من الملاك ميخائيل ، وأنه ليس أنا بالكامل ، بمعنى أن ليس هناك تطابق بين ميخائيل وكاتب الرواية . وهناك مواقف وقضايا يقولها ميخائيل ليس كاتب الرواية مستعدا لأن يوقع عليها ، ولكن بالقطع هناك جانب كبير من كاتب الرواية فى ميخائيل ، بمعنى أن هناك إمكانية تصور ميخائيل على أنه جزء متقطع من الكاتب ومضاف إليه ، ومذهوب به إلى حدود لم يستطع الكاتب أو لايستطيع ، أو لايقبل أن يذهب إليها . وباعتباره جزءا مقتطعا فهو جزء ناقص من الكاتب ، بالإضافة إلى أنه جزء مضاف إليه .**

س : من أين جاءت الإضافة ؟

ج : **بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات فى الكاتب لم تتحقق . ولايمكن أن تتحقق ، فى الواقع ، ولكن يمكن أن تزدهر وتتفتح فى الرواية .. هذه هى الإضافة . أما الانتقاص فهو فى أن هناك جوانب من الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة أصلا فى ميخائيل بضرورة التركيبة الفنية فى الرواية . والخلاصة هى أنه ليس هناك تطابق . ولكن هناك نوعامن التمازج والتجاوز والنقص بين المؤلف والبطل**

س : لقد أطلق ميخائيل على رامة أسماء كثيرة جدا فى الرواية : سماها إيزيس . وسماها ديميتير ، وسماها السيدة زينب ، وسماها أم الأنوار .. وأسماء كثيرة أخرى ؟

ج : **كان هذا مسعى الرواية وفيما أتصور أنه كان يجمع بشكل كامل للتوحد من خلال الطرق الفنية المختلفة ، ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة ، بين شيئين : بين شخصية روائية متجسدة ولها الاهتمامات والظروف والملابسات الحية ، ولا أريد أن أقول الواقعية ، بحيث تصبح شخصية روائية كاملة وحقيقية ، وبين أن يكون لها ظلال ، وهذه الظلال أشارت إليها الرواية فى هذه الأسماء المختلفة ، من إيزيس إلى عشتروت ، ومن الأنبا إلى العذراء مريم ، ومن السيدة زينب إلى أرض مصر ، ومن أول الحقيقة وجوهر الأنوثة إلى مطلق المعرفة والآخر الذى هو جزء لايتجزأ من الذات . كل هذه الظلال أو الترتيبات مفروض أن الرواية تنتقل أو تخلق توحدها بهذه الشخصية التى تعيش الآن فى واقع المجتمع المصرى ، الذى يشارك فى الأحداث السياسية والاجتماعية اليومية العادية الصغيرة التى يمر بها أى شخص فى علاقته بأى امرأة الآن وهنا .**

س : يلاحظ أن لغة الرواية ، سواء كانت فى السرد أو على لسان رامة أو على لسان ميخائيل تبدو واحدة ، وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة ميخائيل

مثلا . لما قولك ؟

ج : لا أظن ذلك صحيحا . وهذه الملاحظة أبداها بعض القراء المتذوقين.ولغة رامة فى أحيان كثيرة ـ ولا أقصد اللغة بمفهوم تركيب الكلمات ولكن بما تقول اللغة ـ لغة المرأة الواقعية التى تتعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التى تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل يناجيها أو يتحدث إليها ربما بنبرة رومانتيكية أو بشطحات أو بصبوات شاعرية . كانت رامة أساسا هى التى ترجعه إلى أرض الواقع . وكانت رامة أساسيا هى التى تقيده بل تحدده أيضا . وإذن فبهذا المعنى هناك اختلاف . حقا كان ميخائيل يعود فيعلق على الشطحات الرومانتيكية بلهجة سخرية وتهكم . محاولا العودة إلى أرض الواقع . ولكن من منطلق مرارة الإحباط واليأس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . وأما فى نبرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحة الشاعرية .

س : ولكن تركيب الكلمات والجمل واحد.

ج : أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل . بل أقصد ماتؤديه هذه التراكيب من معنى . وهذا هو الأساس ، وهو مايعنينى . وفى وسعنا أن نتساءل : هل يمكن باستخدام نسيج واحد أو متقارب أو متناغم من الكلمات والأساليب اللغوية نقل أو خلق أنماط مختلفة من التواصل والتعبير ؟ . أنا أزعم أن هذا ممكن وهذا هو الدليل الذى سقته يشهد على ذلك .

س : هذا المصطلح مفاجىء . وأخشى أن تكون قد استخدمته لمجرد التبرير النظرى للمسألة .

ج : هو طبعا تبرير،ولابد أن يكون تبريرا نظريا لاحقا على العمل الروائى ، لأن هذه المشاكل لم تكن مطروحة فى ذهنى عند كتابة الرواية ولكنها تحل فى مستوى آخر .

س : ولكن القضية فى «رامة والتنين» مختلفة شيئا ما ، لأن وحدة اللغة أو وحدة النسيج اللغوى عند الشخصيتين من الممكن أن توحى بأن الشخصيتين مجرد انعكاسين لذهن المؤلف ..

ج : وهذا بالطبع خطأ . ولم يكن هناك أسهل من استحداث لغتين أو ثلاث ، ولكن هذا يمثل حيلة سهلة وقريبة تكاد تكون فجة . هل نجحت الرواية فى الوصول إلى الهدف من استحداث لغتين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم . فبطريقة تعبير واحدة أقول المعنيين . وأخلق شخصيتين أو أكثر .

س : إن هذا يقودنا إلى الفن التشكيلى ، فالرسم الذى يرسم على سطح واحد له بعدان اثنان فقط . ولكنه يعطى إيهاما بالبعد الثالث .

ج : وأحيانا باختلاط كل الأبعاد فى الفن السيريالى ، وهذا هو الذى حدث فى هذه الرواية : اختلاط الأبعاد وتمازجها بحيث لايكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر.وهذا مانجده فى اختلاط الأزمنة واختلاط الأمكنة ، فالمكان ليس مكانا واحدا بالقطع .

س : فى الرواية عشرات الأمكنة .

ج : أقصد فى لحظة نفسية واحدة . وفى وصف لمكان واحد . هناك ـ إذا صح التعبير ـ تراكب الأمكنة . فالقضية التى أثيرت ذات مرة . هل هذه الكنيسة فى الإسكندرية أم فى روما ؟ الجواب عنها هى فى المكانين . بل فى أكثر من مكانين أيضا . وقد أشار بدر الديب إلى مايمكن أن يكون أقرب إلى فهم هذه النقطة وهى أن وضع الواقع والذكريات والأحلام فى مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل،إذا صح التعبير،فى نقطة انصهار واحدة بحيث يكون الواقع هو نفسه الوهم . وبحيث تنتفى السدود والحواجز التى أظن أنها ليست فى الواقع . وليست حقيقية بين المستويات الثلاثة ، لأن هذه المستويات فى تصورى ماهى إلا مستوى واحد كثيف ومركب من هذه العناصر الثلاثة وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والوهم والفكرة . والخيال والأمنية والإحباط . كيانا واحدا أو عجينة واحدة . وأظن أن هذا ماتحاوله الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها أو التعبير الشكلى . أو على مستوى ماتقوله اللغة من داخلها . أو تخلقه على المستويين اللذين تحاول اللغة التعبير عنهما .

س : معنى ذلك أن اللغة فى الرواية ، أو الرواية نفسها ، لاتنقل معرفة ؟

ج : لاأظن أن هناك معرفة إلا بهذا المعنى ، أعنى المعرفة الشاملة .

س : هل يمكن تسميتها «المعرفة الشاعرية» ؟

ج : بل «المعرفة الفنية»،وإذا زاد الطموح أمكن للمرء أن يقول «المعرفة» وحسب ، لأن المعرفة حتى إذا كانت فلسفية فهى أقل من «المعرفة» بشكلها العام . والفن يعرض حقا لمشاكل فلسفية . ماالإنسان ؟ لماذا نولد ولماذا نموت ؟ كيف نحب ولماذا نحب ؟ ولماذا نعانى ؟ ماالألم ؟ وماالوحدة ؟ ماقصتنا فى هذا الكون ؟ وماقصتنا فى هذا المجتمع ؟ وسعينا نحو العدل ، ونحو الحرية .. كيف نعيش وكيف نموت ؟ بهذا الوضع المجرد يبدو أن هذه قضايا فلسفية . ولكن هذه هى القضايا المعرفية . كيف نصل إلى أن نتواصل أحدنا مع الآخر فى هذه المحنة الجماعية الإنسانية المشتركة بشكل لايعزينا فقط عنها . بل يعرفنا بها ؟ فأين هذه الهموم من قضايا كتابنا ؟ وكيف يتداولونها ؟ هذا هو السؤال .

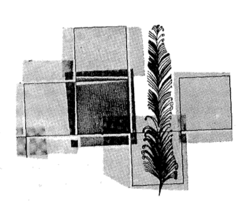
س : وأنت .. بم تشغل نفسك الآن ؟

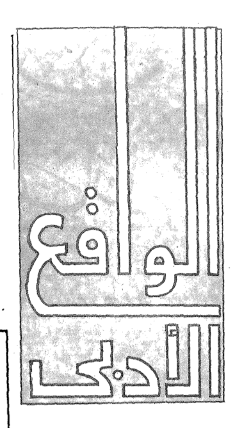
ج : الآن أكتب رواية جديدة . وأنا يشغلنى الآن شيئان : إعادة كتابة رامة وتكملتها ، وإعادة كتابتها أيضا كما لوكانت هى مرة أخرى .. كيف يكون ذلك ؟ لا أدرى .. وفى نفس الوقت أيضا إعادة كتابه «اختناقات العشق والصباح» .

س : ولكنى ربما أستطيع إلى حد ما أن أتخيل ماذا سيحدث فى رامة . وفى هذه المرة ستكون رامة هى الأساس ، وليس ميخائيل .

ج : ربما لا .. ربما كان التنين،أو الخلفية التى تتحرك فيها رامة والتنين . ولكن ماهى؟لست أدرى .

ادوار الخراط





* تجربة نقدية :

بين الأرض وفونتمارا

* متابعات أدبية :

الطاهر وطار والرواية الجزائرية

اللغة ، الزمن ، دائرة الفوضى

رواية المستنقع والسيرة الذاتية

الصبار

تصاوير من التراب والماء والشمس

الرؤية الأسطورية فى «فساد الأمكنة»

ألف ليلة وليله : تحليل بنيوى

* الدوريات الأجنبية :

١ ـ الدوريات الإنجليزية

(أ) القص والتاريخ

(ب) جيمس جويس فى الذكرى المائة لمولده

٢ ـ الدوريات الفرنسية

(أ) حوار مع ميشيل تورنيه

(ب) حوار مع جارسيا ماركيز

* رسائل جامعية

* مناقشات

١ ـ ملاحظات قارئ

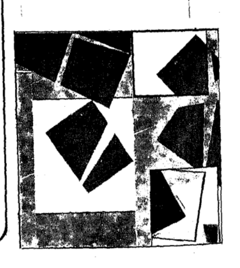
٢ ـ مقلات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

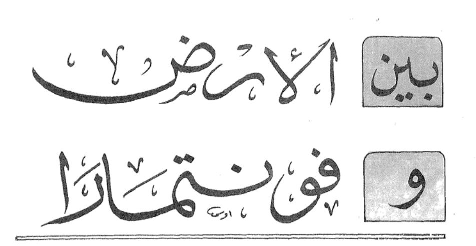
* الببليوجرافيا

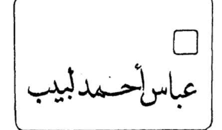
نجيب محفوظ فى الإنجليزية

ببيلوجرافيا الرواية المصرية

ببيلوجرافيا الرواية السورية







مقدمة :

هذه الدراسة لا تهدف فحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى ورواية «فونتمارا» للكاتب الإيطالى سيلونى . بل تهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للدرس الأدبى . ولا تتخذ منهجا محددا لا تخرج عنه ، وإنما تعتمد على النص بالدرجة الأولى .

السؤال الأساسى والمطروح هو لماذا تدخل هذه الدراسة فى إطار الدرس المقارن ؟

لعل الإجابة التالية كافية :

١ ـ إن كلا العملين يتجه إلى الأرض ، ليس من زاوية : العودة إلى المنبع ـ كما تفعل الرومانسية . وإن بقيت صورة (الأرض ـ الأم) بل من زاويتين :

(أ) الرغبة فى إبراز رؤية واقعية للقرية . وهو أمر لمس كلا الكاتبين عدم وجوده فى الأدب السابق عليهما إذ يُعرض سيلونى بالصورة التى رسمها الأدب عن جنوب إيطاليا كما يُعرض الشرقاوى بقرية زينب التى لا تمثل قريته[1] .

(ب) إن كلا العملين يتجه إلى الأرض فى مواجهة حكم ديكتاتورى يطمس كل شئ . ومن هنا كان التمسك بالأرض مقابلا فنيا لمحاولة الطمس .

٢ ـ لكن ما سبق لم يكن ليكفى ـ وإلا لكان علينا أن ندرس فى مجال الأدب المقارن كل الروايات الواقعية التى تحدثت عن الأرض وما أكثرها باختلاف منابعها ـ بدون الجزم بجانب التأثير والتأثر وهذا ما أمكن تحديده من الدرس المدقق للروايتين . خاصة مع اعتراف الشرقاوى بهذا[2] . كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثر الذى كان طبيعيا لأسباب عدة :

(أ) استمد الشرقاوى كثيرا من تكوينه الفكرى الباكر من النشاط الثقافى لما سمى بالاتحاد الديمقراطى الذى تكون فى ١٩٣٩ وضم مجموعة من الإيطاليين المناهضين للفاشية[3] .

(ب) اشتراك الشرقاوى فى نشاط لجنة نشر الثقافة الحديثة التى كان مصطفى كامل منيب من مؤسسيها ، ومصطفى كامل منيب هو أول من ترجم فونتمارا إلى العربية فى ١٩٤١ م .

(ج) ظروف مناهضة الفاشية جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتغاضى كثيرا عن النشاط اليسارى الموجه ضد الفاشية . ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية فونتمارا لتوزع على جنود الجيش الإنجليزى .

٣ ـ ثمة تشابه واضح بين العملين ، لكن ثمة اختلافا أيضا بين العملين يرجع إلى حس الشرقاوى التاريخى والفنى إذ تلمس :

(أ) الفارق بين أطراف الصراع فى القرية المصرية وأطراف الصراع فى قرية إيطالية . ولا نزعم بذلك ما يزعمه البعض من اختلاف ، بل فقط نشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعته .

(ب) الفارق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يساندها وبين معركة ضد نظام حكم عندما يتعارض مع مصلحة الفلاحين .

ولعل الشرقاوى قد تجاوز أحيانا الحقيقة التاريخية كما يذهب د. عبد المحسن بدر[4] لكننا لا نهتم بهذا قدر ما نهتم بالتوظيف الفنى .

تبقى نقطة أخيرة وهى طبيعة منهج التحليل الذى اتبعته فى التعامل مع العملين :

١ ـ انطلقت أساسا من النص ، بعيدا عن أى تصانيف مسبقة وإن استفدت بالطبع من مثل تلك التقسيمات .

٢ ـ عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوى والمقارنة بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الإيطالى . فالشرقاوى تأثر بالرواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية .

٣ ـ لا تدعى هذه الدراسة سبق الكشف عن تأثر الشرقاوى «بفونتمارا» ولا تتعلق بأعتاب البنيوية ، وإن كان من الضرورى لتحديد موقعها معرفة أنها كتبت أساسا كبحث قدم لإكمال متطلبات السنة التمهيدية للماجستير . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤ .

وتتمثل جوانب التحليل فيما يلى :

١ ـ الوحدات الوظيفية وحركة الرواية .

٢ ـ تراكم الوعى .

(أ) الخدعة .

(ب) الفعل ورد الفعل .

(ج) حركة المجموع .

(د) تبلور إجابة السؤال : ما العمل ؟

٣ ـ بناء الحكى .

(أ) الراوى .

(ب) الزمن .

(ج) تقديم الشخصية ومسارها

ولقد آثرت عامدا ألا أبدأ الدراسة بتقديم

الكاتب والتعريف به[٥] . فذلك أمر لا أعتقد أنه يؤثر كثيرا أو قليلا فى فهم العمل انطلاقا من مقولة جولدمان فى أن الطابع الاجتماعى للعمل الأدبى يكمن . بشكل خاص ، فيما لا يمكن لفرد أن يقوم به وهو تقديم بنية عقلية متجانسة تنتمى إلى ما نسميه «رؤية للعالم» . مثل هذه البنية لا يمكن أن تتبلور إلا بواسطة الجماعة أما الفرد فتقتصر قدرته على مجرد دفعها إلى درجة عالية جدا من التجانس ونقلها إلى صعيد الخلق الخيالى[٦] .

كذلك لم أعمد إلى تقديم تاريخى للفترة التاريخية التى تناولها الأرض أو فونتمارا . ليس تخليا عن التاريخية التى ارتكبت جرائم كثيرة باسمها ـ بل لأن مثل هذا المنهج سيفرض البحث عن تداعيات المحتوى أو المضمون . ومن المؤكد أن الكاتب لا يأخذ الوجه المباشر لذلك الواقع الذى قد يتواجد داخل العمل الفنى . لكن العمل الفنى هو الضلع الثالث فى المثلث الهيجلى . فهو يجمع بين المباشرة فى الرؤية والتوسط .

هذا ما أردت أن أوضحه فى هذه المقدمة .

١ ـ الوحدات الوظيفية :

بالنسبة للوحدة الوظيفية المبدئية «المحورية» نلاحظ ما يلى :

١ ـ أن الحدث المحورى فى الروايتين متماثل ، فهو فى «الأرض» إنقاص دورة الرى وفى «فونتمارا» تحويل المجرى . والهدف من هذا هو رى أراض جديدة اشتراها الباشا أو المقاول .

٢ ـ أن مجئ رجال المساحة على دراجة يماثل مجئ الفارس بلينو . إلا أن التماثل هنا ظاهرى ، فمجئ رجال المساحة كان لتنفيذ أو لمتابعة تنفيذ نظام الدورة الجديدة ، بينما كان مجئ الفارس بلينو من أجل تحقيق الخديعة «الالتماس المرفوع إلى الحكومة» لتحويل المجرى ، أى أنه كان خطوة من أجل تنفيذ تحويل المجرى . كان المسعى الحصول على سند قانونى لتحقيق مخطط المقاول .

٣ ـ أن ثمة تماثلا واضحاً بين كتابة الأسماء فى حانة ماريتا على عريضة بيضاء يكتبها المسئولون للحكومة وبين جمع الأختام على عريضة بيضاء يكتبها محمود (بيه) للمسئولين . وكما قلنا فهذه الوحدات تمثل فى فونتمارا الحدث المحورى بينما تمثل فى الأرض نتيجة للحدث المحورى وسببا للخديعة مما يتعارض مع ما زعمه الشرقاوى عن وعى الجماهير ومعرفتها بحكومة حزب الشعب والباشا ... دور العمدة هنا هو نفس دور الفارس بلينو : الحصول على السند القانونى للخدعة .

الأرض

إنقاص دورة ← الإبلاغ ← لم يتحقق

الرى ← المراقبة ← إبلاغ للقرية ،

التفكير فى رد الفعل .

↓ ↓

لرى أراض الباشا

كتابة عريضة محمد أفندى ← رفض محمود بيه لها ، جمع الأختام على أوراق بيضاء كى يكتب محمود بيه إلتماسا إلى الحكومة من أجل

↓

شق الطريق الزراعى (إلى قصر الباشا) .

فونتمارا

مجئ الفارس بلينو ← جمع ← عمال الطريق يحولون مجرى الماء إلى أرض لا تخص أهالى فونتمارا (أرض اشتراها المقاول) .

التوقيعات

على أوراق بيضاء

٤ ـ رد الفعل يتحدد فى السفر إلى المدينة : سفر النساء ، سفر محمود أفندى وفى المدينة تنكشف الخديعة ، يكشف ماذا كتب فى العريضة البيضاء .

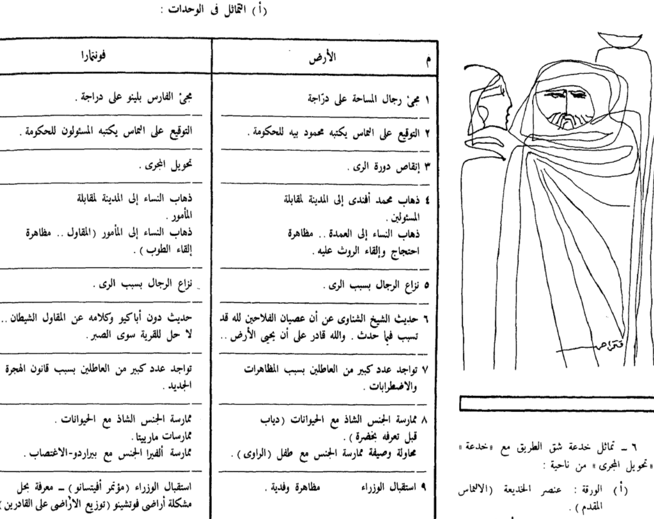
٥ ـ سفر النساء فى فونتمارا لمقابلة المسئولين «المأمور» فى غيبة الرجال يشابه وحدة أخرى فى الأرض لا تدخل فى إطار الوحدة الوظيفية المبدئية هى ذهاب النساء إلى دوّار العمدة فى «الأرض» وإلقاء الحجارة والروث فى الأرض يماثل إلقاء الطوب فى فونتمارا ونلاحظ عدة علامات فارقة فى ذلك السفر فى فونتمارا :

(أ) حدة التناقض بين القرية والمدينة ، إذ لا نجد فى المدينة مدافعين عن القرية بل ساخرين أو مخادعين .

(ب) المرأة تحاول أن تأخذ دورا فى حركة صراع القرية ليس من خلال وعى مسبق بل فى إطار حركة عفوية يمكن أن تتشكل فى مرحلة تالية وعيا . (ماريا جراتسيا تشارك فى إعداد أول صحيفة للفلاحين) .

(ج) كان التخبط الذى عانته النساء فى الوصول إلى «المأمور» أو العمدة يكشف عدم إدراك أهالى القرية لما يحدث على خريطة السلطة ، ربما لأن علاقتهم بالسلطة تحددت فى العلاقة بالمحصل أو بموظفى الضرائب .

(أ) التماثل فى الوحدات :



م	الأرض	فونتمارا
١	مجئ رجال المساحة على درّاجة	مجئ الفارس بلينو على دراجة .
٢	التوقيع على التماس يكتبه محمود بيه للحكومة .	التوقيع على التماس يكتبه المسئولون للحكومة .
٣	إنقاص دورة الرى .	تحويل المجرى .
٤	ذهاب محمد أفندى إلى المدينة لمقابلة المسئولين . ذهاب النساء إلى العمدة .. مظاهرة احتجاج وإلقاء الروث عليه .	ذهاب النساء إلى المدينة لمقابلة المأمور . ذهاب النساء إلى المأمور (المقاول .. مظاهرة إلقاء الطوب) .
٥	نزاع الرجال بسبب الرى .	نزاع الرجال بسبب الرى .
٦	حديث الشيخ الشناوى عن أن عصيان الفلاحين لله قد تسبب فيما حدث . والله قادر على أن يحيى الأرض ..	حديث دون أباكيو وكلامه عن المقاول الشيطان ... لا حل للقرية سوى الصبر .
٧	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والاضطرابات .	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب قانون الهجرة الجديد .
٨	ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات (دياب قبل تعرفه بخضرة) . محاولة وصيفة ممارسة الجنس مع طفل (الراوى) .	ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات . ممارسات ماريتا . ممارسة ألفيرا الجنس مع بيراردو-الاغتصاب .
٩	استقبال الوزراء مظاهرة وفدية .	استقبال الوزراء (مؤتمر أفيتسانو) ـ معرفة بحل مشكلة أراضى فوتشينو (توزيع الأراضى على القادرين) .
١٠	رمى حديد الزراعية مع وجود خفير مسلح تصور (العفاريت) .	احتراق سور المرعى الخاص بالمقاول مع وجود حارس مسلح تصور (الشيطان) .
١١	مجئ الهجانة	وصول الفاشست .
١٢	ضرب الهجانة لممثل الحكومة (شيخ الخفر) .	ضرب الفاشست لممثل الله (تيوفيليو) .
١٣	رفع عبد الهادى للجاموسة (وحدة إشارية) .	رفع بيراردو لعربة الجيش (وحدة إشارية) .
١٤	فى السجن فهم رجال القرية أشياء كثيرة من المناقشة مع المحتجزين .	فى السجن فهم بيراردو أشياء كثيرة من المناقشة مع الرجل المجهول .
١٥	إلقاء القبض على أبو سويلم والرجال بسبب وشاية العمدة .	القبض على بيراردو وابن الراوى والرجل المجهول لوجود منشورات .
١٦	إرسال محمد أفندى برقيات لصحف المعارضة .	طبع الفلاحين «جريدة للفلاحين» ماذا نفعل ؟

٦ ـ تماثل خدعة شق الطريق مع «خدعة «تحويل المجرى» من ناحية :

(أ) الورقة : عنصر الخديعة (الالتماس المقدم) .

(ب) الهدف : خدمة الباشا أو المقاول .

(ج) الادعاء : خدمة أهالى القرية أو مصلحة القرية .

الزراعية تفتح الباب أمام المدنية

الأرض للقادرين على زراعتها .

إلا أن ثمة تواليا للخدع فى فونتمارا على يد المحامى دون تشيركوستنزا «صديق الشعب» وهى اتفاق ٣/٤ الماء للمقاول و١/٤ الماء للقرية ثم اتفاق أن تعود المياه كاملة للقرية بعد عشر حقب خماسية لاحتواء غضب القرية استغلالا لجهل الفلاحين، وعدم فهمهم لهذه الأحاجى التى تذكرنا بالحكايات الشعبية . وهذه الحيل أو الخدع تدور حول الخدعة الرئيسية وهى تحويل المجرى .

٧ ـ تماثل قضية الأرض التى ستضيع بسبب الزراعيةفى «الأرض» مع قضية أراضى فوتشينو التى تطمع القرية إلى تملكها بدلا من العمل فيها كأجراء . وإذا كان ضياع الأرض يعد «فقداً» للملك فى رواية الشرقاوى فإن محاولة الفلاحين ـ فى فونتمارا ـ تعد «تطلعا» إلى الملك .

(٢) دور الوحدات الوظيفية :

١- فى الأرض يبدو إنقاص دورة الرى وحدة وظيفية حيث أنها أدت إلى :

(أ) كتابة رجال الحكومة لأسماء بعض الرجال .
(ب) كتابة عريضة أو بمعنى أدق جمع الأختام ليكتب محمود بيه العريضة التى كانت سببا فى خدعة «شق الطريق الزراعى» ثم توقفت عن كونها وحدة وظيفية فاعلة فى حركة الرواية بينما تظل قضية الماء هى محور حركة الرواية فى فونتمارا .

٢ - فى فونتمارا عملية الإخبار (الإبلاغ) وعملية الكشف عن طريق أفعال أو أحداث تؤدى إلى توتر جديد مثل :

- عودة نجل بابا زيستو للقرية ــــ أخبار بتحويل المجرى .
- حضور سكاربونى لمصبغة الفيرا ــــ أخبار بالثورة فى سولمونا .
- مجئ محصل البلدية ــــ أخبار بالأوامر الجديدة : حظر التجول - منع المناقشة فى السياسة . كشف لكتابة الفارس بلينو تقارير ضد أهالى فونتمارا .
- ذهاب النساء إلى المدينة ــــ كشف أمر الالتماس .
- ذهاب الفلاحين لرؤية افتتاح المجرى الجديد ــــ كشف أمر الاتفاق $\frac{٣}{٤}$ الماء للمقاول و $\frac{٣}{٤}$ للقرية

أما فى الأرض فالإبلاغ أو الكشف فى الغالب يتم قولا عن طريق حديث البعض ويؤدى إلى حديث تتناقله القرية مثل :

- لقاء عبد الهادى مع رجال المساحة (القول) علوانى - عبد الهادى انقاض الدورة ــ القرية تتحدث عما فعله عبد الهادى مع رجال المساحة .
- القرية تتحدث ــ(القول)ــ كتابة اسم عبد الهادى وابو سويلم ــ القرية تتحدث .
- الشيخ الشناوى ــ(القول)ــ مقتل خضرة واتهام علوانى ــ القرية تتحدث .
- قادم من المركز ــ(القول)ــ الإفراج عن الرجال ــ القرية تتحدث .
- شيخ البلد فى المعزى ــ(القول)ــ مجئ الهجانة ــ القرية تتحدث .
- القرية تتحدث ــ(القول)ــ ضرب الشاويش عبد الله للمأمور ــ القرية تتحدث .

٣ - إن تسلسل الوحدات الوظيفية فى فونتمارا يمثل خطا تتصاعد فيه مواقف السلطة كما تتصاعد فيه حركة الجماهير ويتبلور وعيها شيئا فشيئا بينما عند الشرقاوى يمثل هذا التسلسل دائرة يفرغها كثيرا من أى مضمون لحقيقة الوحدات فيها ، فقطع الجسر كان بموافقة ضمنية من شيخ الخفر بل بإيعاز منه ورمى حديد الزراعية كان باتفاق مع عبد العاطى الخفير على تصنع النوم .

كما يسئ إليها كثيرا تعليقات الشرقاوى الغريبة والدائمة وهى أمر من أمرين :

١ - وظلت القرية تتحدث .... النساء يتحدثن ... عما فعله عبد الهادى مع رجال المساحة .... ما حدث عند الرى ... ضرب الشاويش عبد الله لشيخ الخفر .... رمى حديد الزراعية ما حدث من الشاويش عبد الله ضد المأمور ... إلخ .

٢ - أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله ... يعرفون أن العمدة ذيل لمحمود بيه .. وأن محمود بيه ... وأن حزب الشعب ... وبرغم تناقض هذه التعليقات الواضح مع المواقف التى يحاول الشرقاوى أن يرسمها فهو يقول «وتأذى كثير من الجالسين ... وأدهشهم أن يتحدث الشيخ يوسف ومحمد أبو سويلم عن العمدة بهذا الأسلوب»[٧] . هذا فى حين أنه لم يحدث ما يغير هذه النظرة إلى محمود بيه والباشا وحزب الشعب[٨] . إلخ ... ويصبح غريبا أن يعرف الفلاحون هذا ، ثم يضعون أختامهم على أوراق بيضاء حسب طلب العمدة ... كعريضة بمطالبهم سيكتبها محمود بيه . !

٣ - إن المضمون الفكرى الذى تعكسه تلك الوحدات الوظيفية فى الأرض - على عكس ما يذهب الكثيرون - لا يكشف سوى عملية تمرد عفوية زاد من الهبوط بقيمتها أن الشرقاوى جعلها موقوتة بأن حزب الشعب هو الحاكم ، كأن المجتمع الطبقى يمكن أن ينتج حكما لا طبقيا ، وكأن حزب الوفد - أيا كانت مميزاته وسماته كجبهة وطنية - يمكن أن يقضى على استغلال الفلاحين . بينما عند سيلونى لا يرتبط الصراع الطبقى بوجود سلطة معينة - رغم الاتفاق مع الأرض فى زمنية الراوية فى فترة حكم ديكتاتورى - وإنما يرتبط فى الأصل بوجود ظلم .. بوجود استغلال طبقى لم يبدأ منذ تحويل المجرى ، بل كان تحويل المجرى فصلا من فصوله المتلاحقة .

(ج) دور الوحدات الأخرى فى حركة الرواية :

نستطيع أيضا تحديد ملاحظاتنا فى عدة نقاط :

١ - أن ثمة حركة غير فنية فى الأرض تمثل تدخلا من المؤلف يتلخص فى جانبين :

(أ) أول الرواية لا علاقة له إطلاقا بحركة القرية ... بل تبدو قصة حب عبد الهادى لوصيفة معزولة عن حركة القرية تماما . لا يربطها بها سوى أنها علاقة حب ، ولابد أن يكون فى الرواية علاقة حب . !

والشرقاوى بين ثنايا الرواية يسترسل مع عبد الهادى ثم بعد صفحة أو صفحتين ، بل أكثر أحيانا ، يأتى بجملته التقليدية «غير أنه فى تلك الأيام كانت القرية لا تستطيع أن تفكر فى شئ غير الماء الذى منعته الحكومة» غير أن عبد الهادى لم يكن قلبه فارغا تماما .. إلخ .

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض لتبدو حركة من أجل الدستور والوفد ويصبح طبيعيا لذلك أن يتدخل الشرقاوى بخطب مختلفة يبررها بأن الشعب يعرف هذا كله . ونبحث فى أحداث الرواية فلا نجد ما يدل على مثل هذه المعرفة ، بل نجد ما يدل على نقيضها ... وكان طبيعيا ، إذن ، أن تصبح شخصيات كشخصية المحامى وطبيب العيون مجرد منابر وفدية .

٢ - يحمل الشرقاوى كثيرا من الأحداث والمواقف أكثر مما تحتمل ، كأن هذه هى الثورة وترديد المقرئ لآية «وانظر إلى حمارك» مثل واحد وبسيط .

٣ - عند سيلونى نجد أن الوحدات غير الوظيفية لا تقف ثابتة ولا تمثل تكرارا وإنما تسهم بوضوح فى بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل جزئية قادرة على استكمال الصورة ، بمعنى استكمال التتابع والتسلسل فى الحركة ، وبالتالى لا تبدو علاقة الحب بين بيررادو وألفيرا مفصولة عن نوازع الشخصية وعن حركة الواقع بل تمثل كل وحدة خطوة تراكمية .

٤ - ليس ثمة وعى مسبق يريد سيلونى فرضه ... بل إن أهل القرية لا يعرفون من يحكم ... يظنون أن الملك مازال موجودا ... لا يعرفون الأحزاب ولا الدساتير ولا القوانين .

٢ - تراكم الوعى

عندما تخوض الجماهير صراعها من أجل انتزاع حقوقها تفتح أول صفحات التجربة الثورية . فمراحل الصراع تدعم هذه التجربة وتغذيها وتجعلها قادرة على الاستمرار ... من هنا يأتى ما نسميه «تراكم الوعى» فالجماهير من خلال تجربتها الذاتية - لا من خلال المثقفين - تحدد من هو عدوها وكيف تواجهه

ولأن الشرقاوى يطرح وعيا مسبقا ثابتا لأشخاصه فإنه يجرد الشخصيات إلى حد ما من التميز الفردى أو نمطية الشخصية كما يجرد الأحداث من دلالتها .

(أ) الخدعة

وتتمثل فى تلك العريضة التى يكتبها محمود بيه باسم القرية لطلب شق طريق زراعى ... وتبدو مسئولية القرية فى خداع نفسها ، إذ يرى الشرقاوى أن لجوء القرية للعمدة ومحمود بيه قد تم ، رغم :

١ - حديث عبد الهادى : «وحياتك ياخويا دا



من يوم الوزارة دى ماجت . وأشيته بقت معدن هوه وخاله الباشا » . «يا خدع دى الحكومة حكومتهم والكلمة كلمتهم ... والباشا فى حزب الشعب اللى ماسك البر وحارقه بولعة »[9]

٢ ـ معرفة أن من سيأخذ الماء هو الباشا لرى أرضه الجديدة التى اشتراها[10].

٣ ـ معرفة الفلاحين لرغبة الباشا فى شق طريق يوصل إلى قصره ... ومنذ جاءت حكومة حزب الشعب أصبح الباشا نائبا . وهم يعرفون بتجاربهم أن الحكومات التى تقبل فتعتمد فى الانتخابات على رجال المركز وأصوات الموتى والغائبين وتفصل عمدة من قرية أو شيخ خفراء من أخرى ، وتنقل مدرسا وماظراً من هناك ... هذه الحكومات هى التى تمنح الباشا كل ما يريد[11]

٤ ـ محمود بيه منذ جاءت الحكومة الجديدة يضرب الفلاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يروقه من أهل القرى المجاورة إلى المركز ليذوق العذاب ... كان الفلاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد شرع يتم بناء قصره الكبير وبدأوا يتوقعون منذ انضم هذا الباشا إلى حزب الشعب أن يشق الطريق الزراعى الذى يريده وأن ينزع لأجل هذا الطريق ما بقى لهم من الأرض ... الأرض التى هى عندهم كل الأمس واليوم وكل الغد[12].

٥ ـ الفلاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسعى محمود بك فى إلغاء قرار لهندسة الرى صدر لفائدة أرض الباشا . والفلاحون يعرفون أن العمدة هو رجل محمود بيه وحزب الشعب[13].

أما فى فونتمارا فالخشية كل الخشية من ضرائب جديدة . لذا وضعوا أسماءهم على الالتماس الذى سيقدمه بلينو عندما أكد لهم أن الأمر لن يكلفهم ضريبة جديدة . ليس ثمة وعى مسبق ، فرغم الفصول المتلاحقة التى عاشوها وعانوها من الاستغلال الطبقى لم يكن فى تصورهم صدق ما يجرى أمام أعينهم ، ظنوا أن فى الأمر خدعة من أهل المدينة للسخرية منهم كما فعلوا مرارا .

وعندما تذهب النساء يمارس دون تشيركوستنزا خداعهم ثانية فى الاتفاق على تقسيم المياه ، وعندما ينتهى العمل فى المجرى الجديد وتثور القرية يخدعون الأهالى بأن هذا الوضع طارئ ولن يدوم إلا لمدة عشر حقب خماسية . !

(ب) الفعل ورد الفعل

ـ الوحدة الوظيفية المبدئية

ـ فى فونتمارا

١ ـ الاجتماع فى أفتيسانو (بحث مشكلة أراضى سهل فوتشينو) .

↓

تزييف إرادة الفلاحين = التفاؤل والأمل حتى عند بيراردو

ممثل فلاحى فونتمارا = الأرض للأغنياء القادرين على زراعتها

بلينو ← احتراق السور المقام حول أراضى المراعى التى استولى عليها المقاول .

(اختيار السلطة)

فى الأرض :

١ ـ عريضة محمود بيه = الأمل والترقب (يتمنون التوفيق لمحمد افندى فى سفره .. يخشون من معلوب)

↓

تزييف إرادة الفلاحين

اختار الفلاحون محمود بيه

ليمثلهم فى هذا الأمر = مشروع الطريق الزراعى لأرض الباشا

إلقاء حديد الزراعية فى الترعة

ـ الوحدات الوظيفية :

ـ فى فونتمارا

+ مجئ الفاشست ← دعاء النساء «نجنا يارب» .

← انقلاب السيارة الأمامية بسبب جذع شجرة

+ انتهاء العمل فى حفر المجرى ← الثورة والهيجان

↓ مائة جندى + رجال الميليشيا

+ ثورة فى سولمونا ← تجمع الفلاحين

إلحاحهم على بيراردو بالبقاء .

+ مقتل بيراردوا ← ماذا نفعل (ما العمل) جريدة للفلاحين .

ـ فى الأرض

ذهاب محمد أفندى إلى محمود بيه

↑

+ ترحيل أبو سويلم والرجال إلى المركز

↓ هجوم النساء على العمدة

مظاهرة وفدية

↑

+ تنظيمهم فى صفوف كمستقبلين للوزراء

↓

المأمور : .. «أحيه .. أحيه ما رحنا فى **داهية خلاص»**

+ مشروع شق الطريق الزراعى ← رمى حديد الزراعية

↓ موت العمدة .

دعاء النساء

↑

+ ضرب الصول لمحمد ابو سويلم وأخذه للرجال

↓

دمعة ندم فرت من عين الصول

+ حجز الرجال ← **برقية محمد أفندى لصحف المعارضة**

↓ **هزت الدنيا وقلبت الحكومة .**

(ج) حركة المجموع

كما سبق أن أشرنا عندما يرسم الشرقاوى حركة المجموع يتورط فى مزلقين :

(أ) **مزلق فنى** : يتدخل بصور شتى .

(ب) **مزلق فكرى** : يبدو الصراع السياسى من أجل الدستور والديمقراطية والوفد هو الأساس وليس الصراع الطبقى أو الصراع الوطنى بل يبدو كل االأمر كما لو كان كل إنسان يود لو يتوفد (أى يصبح وفديا) لولا طبيعة عمله .

(إنصات شيخ الغفر إلى حديث المحامى فى المعزى)

من هنا لا تبدو لنا الخبرة الثورية التى أسندها الشرقاوى إلى حسونة وأبو سويلم والشيخ يوسف ، ذلك لأنهم لم يكتشفوا الخدعة إلا بعد تحققها ، وكان صراعهم مع السلطة محددا فى مجرد الحديث على المصطبة والترقب والانتظار . بل إن القرية نفسها تبدو غائبة عن الصراع ، غير حافلة بمجرياته . بل أحيانا يبدو أن ما يشغل القرية هو شعرة الأسد على صدر عبد الهادى وما فعله برجال المساحة ، وما فعله على الجسر .

وكما أشار د . عبد المحسن بدر فإن الشرقاوى يقع فى التناقض عندما يجعل شخصياته تسقط ، لأنها فقدت الأرض ، رغم أنها فقدتها رغما عنها[١٤] .

أما فى فونتمارا فحركة المجموع بسيطة عفوية ، لكنها تتراكم ... فماريتنا ترتدى أفضل ما عندها وتعلق تلك الميدالية على صدرها ، وتستعد للسفر إلى المدينة لمقابلة المسئولين ولديها خبرة فى ذلك «**ولا يمكن أن تترك النساء عاهرتين ــ مع الإحترام التام لها ــ تمثلان القرية فى شئ كهذا**» . وتخدع القرية أكثر من مرة ، وتغتصب النساء ، وعندما يقتل بيرادرو وتنفجر كل مرارة الإحساس بانتهاك الشرف ، بسرقة الماء ، بإمكانية التمرد والرفض ... تتحرك القرية .

د ــ ما العمل

كان بيرادرو يرى أنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المسئولين «أشعلوا النيران فى مدابغ الجلود وسوف يعيد لكم مياهكم دون مناقشة ، وإذا لم يفهم أشعلوا النيران فى مخزن الأخشاب ، وإذا لم يفهم حطموا له مصنع الطوب ، وإذا أصر على عدم الفهم أحرقوا له الفيلا فى أثناء الليل بينما يضاجع دونا روزاليا»[١٥] .

وكان عبد الهادى يبدو كذلك ميالا لأسلوب المواجهة الساخنة لكن بشكل فردى ومتقطع مثل ما فعله مع رجال المساحة ، قطع الجسر ... إلخ .

كذلك يبدو محمد أبو سويلم ، إلا أن الشرقاوى يصورها أيضا بصورة متناقضة تماما مع ذلك فأبو سويلم يهتف بظفر : «**خلاص العريضة يا جدعان**» وعبد الهادى يبدى طربه الشديد وتغنى خضرة :

«احنا السبوعة وسيوفنا من دهب»[١٦] .

وعندما تنكشف الخدعة يبدو الجميع فى حيرة لا يعرفون ماذا يصنعون .

ثالثا : بناء الحكى

«وعلى أية حال فإذا كانت اللغة مستعارة فإن طريقة سرد الحوادث هى ــ على ما أعتقد ــ طريقة خاصة بنا ، أنه فن فونتمارى . إنها الطريقة التى تعلمناها منذ الطفولة . حين كنا نجلس على عتبة الباب الخارجى أو بجوار المدفأة ونسهر الليالى الطويلة نصغى إلى الحواديت ، على إيقاع النول اليدوى»[١٧] .

هكذا يحدد سيلونى فى مقدمته أسلوب القص ، أو الحكى ، أو السرد فى قصته ويوحد بينه وبين فن النسج الشعبى البسيط .. وخيط إلى جوار خيط ، ولون بجانب لون حتى تكتمل «الوردة» .

ولعل أبرز ما يميز أسلوب الحكى فى قصة فونتمارا البساطة ، حيث لا حيل تكنيكية أو رموز ... ثلاثة من أهالى فونتمارا ذهبوا إلى بيت سيلونى ليحكوا له قصة فونتمارا ، وهو ليس أكثر من راو جديد للقصة ، بل ناقل لها ، كى يعرف العالم قصة هذه القرية ، فهو يقص أو يكتب قصة لكنها قصة حقيقية يحكيها من عاشوها . الاسترجاع أو التداعى أو الاستطراد لا يبدو كحيلة فنية بقدر ما يبدو تطورا طبيعيا فى الحكاية وطبيعة يستلزمها فن رواية القصة عندما يوضح تفاصيل سقطت أو يستعيد الماضى ليوضح صورة الحاضر ... وسنحاول هنا استعراض بناء الحكى فى كل من الروايتين من خلال عدة نقاط :

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصيات ومسارها .

(أ) الراوى

مثلت ثنائية الراوى ــ الكاتب فى رواية الأرض إطار الحكى فى الرواية ، وكان الكاتب أو الراوى الذى يعيش فى المدينة ولا يعود إلى قريته إلا كل إجازة صيف يهتم ، بل يعرف الكثير من المظاهرات فى مصر ، وعن حركات الشباب والعمال ... يندفع الكاتب فيعطيه تلك الرؤية المتجاوزة ثم يعود أحيانا ليسحبها منه بعد عبارات من قبيل .. «**وكانوا يعرفون**» ... «**ولم أستطع أن أجيب**» بل إن الشرقاوى تخلى عن الراوى تماما بعد أن عجز عن القيام بدوره ربما لأن هذا الطالب الذى حصل على الابتدائية (وهو الراوى) لا يستطيع أن يقدم تلك الرؤية المتجاوزة . ويوجد الراوى فى الفصول الثلاثة الأولى ليقدم شخصيات : وصيفة وعبد الهادى ، من خلال معرفته بها كذلك من خلال سماعه للأحاديث التى تدور فى القرية ، كما يقدم شخصيات خضرة وعلوانى ومحمد أبو سويلم والشيخ يوسف ومحمد أفندى والشيخ حسونة من خلال تلك الأحاديث فقط . أما الشيخ الشناوى فيقدمه الراوى من خلال استرجاع لعبة العروسة والعريس «التى لعبها مع وصيفة ورؤية الشيخ الشناوى لها . كذلك شخصية طبيب العيون الذى كان يتحدث إلى أبيه كلما ذهبوا إليه ــ عن الدستور والانتخابات والأزمة وماذا يصنع الإنجليز .

كذلك يقدم الراوى فى هذه الفصول الجو السياسى العام من خلال :

(أ) وعى الراوى : «أعرف من أحاديث إخوتى الكبار ومن الجرائد أن رجلا اسمه صدقى[١٨] ...»

(ب) وعى أطفال القرية : «**ومضى زملائى يروون لى أشياء عن الدستور ... وشعرت أنهم فى القرية يعرفون عن الدستور ... أضعاف ما أعرف**»[١٩] .

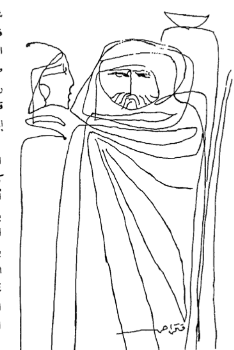
(ج) الأحاديث التى تدور بين أبيه وطبيب العيون .

قدم الشرقاوى لنا فى هذه الفصول الثلاثة ذلك الجو السياسى العام ــ حسبما تصور ــ فى المدينة أو القرية من خلال ملاحظات طفل ، وقدم شخصياته الأساسية كذلك ، بل قدم موقعها على خريطة الراوى وخريطة القرية وعلاقاتها . وكانت أداة الراوى فى معرفة كل هذا ما التقطته أذناه ، بل إن معرفته لبعض الشخصيات التى قدمها مثل وصيفة أو عبد الهادى معرفة محدودة قاصرة ، فوصيفة بالنسبة له ولرفاقه الفتاة الجميلة ... زوجته «فى اللعبة» التى تحاول أن تعيد اللعبة معه فتكتشف أنه مازال صغيرا جدا «أمال مطلعنى البحر ليه ... يا خويا بلانيله»[٢٠] بينما علاقته بعبد الهادى علاقة رجل بطفل يحاول أن يرضيه لإعزازه لأبيه .

يختفى الراوى منذ نهاية الفصل الثالث بعد إخباره لعبد الهادى بما ظنه عن وصيفة عندما لم تحضر للقائه مرة ثانية . ومن الفصل الرابع تبدأ حركة الرواية بمجئ رجال «الهندزة» .

ويعود الراوى مرة ثانية بعد اختفائه رغم أنه كان لا يزال بالقرية ، فالإجازة الصيفية لم تنته بعد ، وإن حاول الشرقاوى تبرير ذلك بأن أباه بعد تأخره ليلة انتظر وصيفة ولم تحضر أمره ألا يبرح البيت وحده طوال الصيف[٢١] .

يعود الراوى أو الكاتب ليحدثنا عن قريته وعن قرية «الأيام» وقرية زينب وقرية ابراهيم الكاتب ويقدم لنا الجانب الآخر من شخصية الشاويش عبد الله من خلال ما سمعه ... ليسمع أيضا أن «ذرة التحميصة» قد نفذت فى دار أبى سويلم . ويلتقى مع عبد الهادى بل يجلس مع الشيخ يوسف وأبى سويلم والشاويس عبد الله ...



فى الفصل الحادى والعشرين . ينقل الراوى لنا ما سمعه فهو لم يكن بالقرية ذلك اليوم ، إذ كان فى عاصمة الإقليم بل فى اليوم التالى أيضا كان عند طبيب العيون مع أبيه ويعايش الراوى فى هذا الفصل وفى الفصل الثانى والعشرين (الأخير) مشادة الشيخ يوسف وعلوانى وعبد الهادى بسبب تغيير الشيخ يوسف لموقفه ورضاه بالرزق الذى جاءه من البيع لعمال الزراعية ، ومحاولة أبى سويلم جمع القطن ، وصدام عبد الهادى والرجال مع مقاول الأنفار ومجئ الصول والجنود الثلاثة .. والقبض على الرجال وحبسهم فى حجرة التليفون ... وقبل سفره يعلم من عم كساب بخطته لبناء ماكينة طحين بالمشاركة مع محمد أبو سويلم والزواج من وصيفة .

والحقيقة أن الراوى لم يستطع أن يقنعنا فى تلك الفصول التى رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما يحدث بل إن الكاتب نفسه قد تجاوز رواية الأحداث وتدخل كثيرا فى التعليق عليها بل فى كشف ماغمض منها ، فانكشاف حقيقة دور شعبان لم يتم من خلال مواجهة الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم بل قدمها الكاتب فى بداية الفصل الثامن عشر بل حلل هذا الدور وطبيعته .

فى فونتمارا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوى ـ الكاتب ـ فالكاتب لم يظهر سوى فى مقدمة الرواية : وهو أيضا يعيش فى المدينة ، يسمع أخبار تلك الأحداث التى جرت فى فونتمارا . يروى الأحداث رجل وزوجته وابنهما بعد أن اكتملت وانتهت فجاءوا إلى المدينة هربا من القرية . وقد مثل تراوح الحكى بين الثلاثة استقصاء لما حدث أكثر من تمثيله تنويعا فنيا فدائما كانت ثمة جملة تقول «وسيخبرك زوجى .. أو ستقص عليك زوجتى .. » الراوى هنا إحدى شخصيات الرواية نفسها . عاش القصة بل شارك فيها ، ليس متفرجا كراوى الشرقاوى . بل على العكس نجد الرجل يشارك فى كل الأحداث بما فيها طبع الجريدة وتوزيعها أما الابن فإنه شارك بيراردو رحلته إلى روما كما شاركه سجنه واللحظات القاسية قبيل مقتله وشاركت الزوجة فى أحداث سفر النساء إلى المدينة ومجئ الفاشست واغتصاب النساء .

والملاحظ أن سيلونى نجح بتوزيع الحكى على الرواة الثلاثة فى استقصاء كل ما حدث وما جرى ، كذلك فى إضفاء ذلك الإحساس بالحياة فى كل أجزاء قصته ، فالراوى لم يضف أبدا تحليلاته للأمور بل توقف عند رؤية الشخصيات لها كما أن رؤيته للأحداث ومعرفته بالشخصيات لم تعتمد على الوصف بل اعتمدت على أفعال تلك الشخصية أو الأحداث التى وقعت لها باستثناء حديثه عن مسألة الإملاق أو تحول صغار الملاك إلى معدمين وحديثه عن الأحداث المجنونة حيث كل شئ يتم باسم القانون[٢٢] ، وباسم الفلاحين .

وقد نجح سيلونى إلى حد كبير فى الأجزاء التى روتها الزوجة فى أن يقدم لنا الأحداث من منظور امرأة بسيطة : «أنت تعرف النساء ، وماذا يفعلن فى مثل هذه المواقف . ارتفعت الشمس إلى كبد السماء ونحن لم نشرع فى المسير بعد . عمت الضوضاء القرية كلها ، وأخذت النسوة تتناقلن الخبر من جارة لأخرى . حتى أولئك اللواتى كن يعلمن ما يحدث بالفعل ، أخذن يكررن ترديد معلوماتهن المرة تلو المرة لكل من يمر أمام بيوتهن ومع هذا لم تنتقل أىٌّ منهن من مكانها ... » وعلى ذلك تطوعت ماريتا بالذهاب لأنها تعرف كيف تتحدث مع المسئولين وعثرت ماريتا على امرأة أخرى تزاملها أثناء الرحلة . أعتقد أنه من الأفضل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تعانى من الحمل هى الأخرى علما بأنه مضى على زوجها عشر سنوات فى أمريكا ، وكان من الصعب أن يتصور الإنسان أنه استطاع أن يحقق مثل هذه النتيجة من مثل هذا المكان البعيد «هل نسمح بأن نمثل فونتمارا فى أمر كهذا ، يخص القرية بأسرها ، أمرأتان هما مع احترامى التام عاهرتان قلت هذا لزوجة زومبا وأنا فى غاية الانفعال »[٢٣] .

وقد راجعت انتقال الحكى فى فونتمارا فى ثلاث ترجمات عربية وترجمة إنجليزية فى نسخة نشرت للجيش الانجليزى فى مصر . وهذه الترجمات هى :

١ ـ «فونتمارا» تعريب الأستاذ مصطفى كامل منيب ـ لا تاريخ للطبعة ـ لا دار للنشر ـ المقدمة مؤرخة فى أكتوبر ١٩٤١ .

٢ ـ «فونتمارا» ترجمة كامل صليب ـ ١٩٦٧ ـ سلسلة الألف كتاب .

٣ ـ «فونتمارا» ترجمة عيسى الناعورى ١٩٦٣ ـ دار الطليعة .

Fontamara, Trans. Gwenda Davida & Eric Mosbacher. Penguin Books 1942.

وأستطيع أن أرجح تأثر الشرقاوى بترجمة مصطفى كامل منيب أو بالترجمة الانجليزية أو كليهما لعدة أسباب :

أولا : الفترة الزمنية ، فترجمة مصطفى كامل منيب كانت الترجمة الأولى لفونتمارا ، وفى فترة تكوين الشرقاوى الفكرى . وهى ـ كما ذكرنا ـ فترة كان فيها الشرقاوى قريبا من لجنة نشر الثقافة الحديثة ، وكان فيها النشاط المعادى للفاشية فى مصر بارزا بل مسموحا به . ومن الملاحظ أن الترجمتين متطابقتان باستثناء حذف مصطفى كامل منيب للمقدمة .

ثانيا : قصة بينو جوبنو أو بطل بورتيابا موجودة فى ترجمة مصطفى كامل منيب ، والترجمة الانجليزية ، وهو شخصية تبدو قريبة من شخصية شعبان فى «الأرض» كما سنوضح بعد ذلك .

(ب) الزمن

١ ـ زمن الحكى وزمن الحدث :

زمن الحكى فى الروايتين تال لزمن الحدث ، فالشرقاوى يقدم حياة النساء والرجال والأطفال الذين عرفهم فى قريته منذ عشرين عاما[٢٤] . وسيلونى يقدم رواية ثلاثة من أهالى فونتمارا للأحداث التى عاشتها القرية منذ ما يقرب من عام حتى أيام قليلة سابقة على ذهابهم للكاتب وحكايتهم لما حدث .

لذا كان من الطبيعى فى الروايتين أن يسود :

(أ) استخدام الفعل الماضى . وباستثناء بعض جمل الشرقاوى عن وعى القرية «الفلاحون يعرفون» ، وباستثناء حديث الكاتبين عن علاقة الفلاح بأرضه[٢٥] ، يسود الفعل الماضى سيادة شبه تامة .

(ب) سيادة السرد فى الروايتين وإن كان الوصف عند الشرقاوى هو أسلوب تقديم الشخصية ويستخدم فيه الفعل المضارع أحيانا ، ويراوح فيه بين سرد تاريخ الشخصية ووصف طبيعتها كما سنرى ذلك . أما سيلونى فلم يعمد إلى تقديم الشخصيات إلا من خلال سرد تاريخى لحياة الشخصية وأفعالها والأحداث التى واجهتها ، بل إنه فى بعض المقاطع الوصفية لشخصياته يستعمل الفعل الماضى مثلما يصف ألفيرا : «... إنها كانت لطيفة ورقيقة متوسطة الحجم ، حلوة الوجه هادئة ، لم يسمعها أحد قط تضحك بصوت عال .. »[٢٦] .

(٢) التسلسل الزمنى (الأرض)			
الفصل	الزمن	طبيعة الزمن	المساحة الزمنية
الفصل الأول	العودة إلى القرية فى إجازة الصيف	استرجاع ـ حاضر	غير محددة : لم يكد يمضى أول أسبوع حتى عرفت أشياء كثيرة وذات يوم
الفصل الثانى	نفس ليلة الفرح	حاضر	محددة (نفس الليلة) .
الفصل الثالث	تلك الليلة ـ الصباح التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم) .
الفصل الرابع	تال مباشرة ـ تلك الليلة	حاضر ـ استرجاعى (علوانى) .	محددة (نفس الليلة) .
الفصل الخامس	تلك الليلة ـ الصباح التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم) .
الفصل السادس	بعد أسبوع	حاضر	غير محددة (وذات ليلة ...) .
الفصل السابع	غير محدد	حاضر	غير محددة (وذات مساء ..) .
الفصل الثامن	غير محدد	حاضر	محددة (ليلة واليوم التالى) .
الفصل التاسع	فى الصباح التالى مع شروق الشمس .	حاضر	محددة (حتى عصر نفس اليوم) .
الفصل العاشر	نفس اليوم عصرا	حاضر	محددة (أربعة أيام) .
الفصل الحادى عشر	الفجر التالى	حاضر	محددة (نفس اليوم) .
الفصل الثانى عشر	غير محدد ـ واضح أنه تال (أبو سويلم ـ محمد أفندى)	حاضر واسترجاعى (أبو سويلم ـ محمد أفندى)	محددة (نفس اليوم) .
الفصل الثالث عشر	بعد يومين	حاضر	محددة (يومين .
الفصل الرابع عشر	الصباح التالى	حاضر ـ استرجاعى (الشيخ حسونة) (الشيخ يوسف)	محددة (نفس اليوم) .
الفصل الخامس عشر	غير محدد	حاضر	غير محددة (ومر يوم ويوم آخر)
الفصل السادس عشر	غير محدد	حاضر ـ استرجاعى (الرجال المحجوزون)	غير محددة (يوما بعد يوم) .
الفصل السابع عشر	تال مباشرة	حاضر ـ استرجاعى (ذكريات ١٩١٩)	غير محددة .
الفصل الثامن عشر	غير محدد	حاضر	غير محددة .
الفصل التاسع عشر	تال مباشرة	حاضر ـ استرجاعى	غير محددة (ذات يوم .. ومضت الأيام)
الفصل العشرون	ثم أقبل الخريف على قريتى	حاضر ـ استرجاعى	غير محددة (ذات صباح) .
الفصل الحادى العشرون	الصباح التالى	حاضر ـ استرجاعى (كساب) .	غير محددة .
الفصل الثانى والعشرون	تال مباشرة	حاضر	محددة (يوم) .
فونتمارا			
الفصل الأول	اليوم الأول من يونيو من العام الماضى .	استرجاعى (محكى)	محددة يوم .
الفصل الثانى	الصباح التالى عند الفجر	استرجاعى (محكى)	محددة يوم .
الفصل الثالث	خلال الأيام القليلة التالية	استرجاعى (محكى)	غير محددة .
الفصل الرابع	أواخر يونيو	استرجاعى (محكى)	غير محددة بين النبأ والذهاب إلى المؤتمر (صبيحة يوم) .
الفصل الخامس	غير محدد	استرجاعى (محكى)	محددة يوم
الفصل السادس	صباح اليوم التالى	استرجاعى (محكى)	غير محددة صبيحة يوم أحد...
الفصل السابع	غير محدد	استرجاعى (محكى)	غير محددة
الفصل الثامن	صبيحة اليوم التالى	استرجاعى (محكى)	غير محددة (فى أحد الأيام . فى إحدى الليالى) .
الفصل التاسع	تال مباشرة	استرجاعى (محكى)	غير محددة (فى إحدى الليالى ..)
الفصل العاشر	غير محدد (وصول الابن)	استرجاعى (محكى)	محددة (يومان) .

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى

١ ـ رغم أن الكاتب أو الراوى يسترجع أحداثا وقعت فى قريته ، فإن زمن الأحداث يختلف فى الروايتين وبينما يستحضر الشرقاوى الزمن ، أى يجعله حاضرا ، يقتصر الاسترجاع على ذكريات شخصياته فى حوارها ، أو فى مونولوج مع نفسها :

الاسترجاع :

- استرجاع الراوى لما حدث بينه وبين وصيفة (مونولوج) .
- استرجاع علوانى أيام خدمته القديمة فى عزبة محمود بيه (حوار مع عبد الهادى) .
- استرجاع محمد أفندى للقائه مع محمود بيه ، وأمر العريضة (حوار مع الشيخ حسونة) .
- استرجاع الشيخ يوسف للذكريات «وقد امتلأ أمامه هذا الطريق (مونولوج) ذات يوم بالرجال» .
- استرجاع الشيخ حسونة وأبى سويلم لذكريات ثورة ١٩١٩ (مونولوج) .

يضاف إلى ذلك «الاسترجاعات» التى عمد إليها الكاتب فى تقديم كثير من شخصياته فى الرواية . وكانت تلك «الاسترجاعات» فى رواية الشرقاوى تعتمد على الزمن الماضى التام أو الماضى المستمر ، بينما اعتمد السرد ـ أو الحكى على الزمن الماضى البسيط الذى تتتابع فيه الأفعال ، بحيث تستطيع تقديم صورة لما يحدث أو يجعل ما حدث حادثا . كما كان الوصف بتتابعه يقدم حاضرا روائيا :

«فى الفجر كانت الشمس مازالت مختفية وراء الأفق الشرق ، وضياؤها يملأ العالم بالنور . وارتفع صوت الشيخ الشناوى من على مئذنة المسجد ، متهدجا حزينا متثائبا . وفى الحقول .. كانت الأعواد الصغيرة الخضراء تتمايل مثقلة بحبات الندى والأنسام الرطبة تسرى خفيفة لينة مفعمة بعطر الحقول . كان الفضاء ساكنا بديعا ، والسماء والنهر والأشجار وكل شئ يبدو وكأنما هو جديد تراه العين لأول مرة»[٢٧]

أما فى فونتمارا فقد حافظ سيلونى فى كل لحظة من الرواية على رواية ما حدث ، بكل تفاصيله بتتابع أحداثه واعتمد أساسا على الزمن الماضى التام . وتكرر استخدام الفعل «كان» بشكل ملحوظ وكذلك ضمير المخاطب «أنت» والإلحاح على مفارقة الحاضر لما يحكى . مثل :

«وعلى الرغم من هذا أستطيع أن أقول لك الآن : أنت تعرف النساء ، وماذا يفعلن فى مثل هذه المواقف . قد يكون من الغباء أن أضيع الوقت لأقص عليك هذه الواقعة على حين حدثت أمور أسوأ من هذا بكثير فيما بعد ... وإليك ما حدث»[٢٨] .

هذا بالاضافة إلى نقل «الرواية» من الرجل إلى زوجته إلى ابنه الذى يبدأ بجمل مثل : «وستقص عليك زوجتى» «وما حدث بعد ذلك فزوجى يستطيع أن يقصه عليك» .

هذا الزمن الاسترجاعى الذى لم يحاول سيلونى تغييره قريب من طبيعة الزمن فى الحكاية الشعبية ، حيث يظل إطار الرواية أساسا هاما فى القصة نفسها ، وحيث تقوم طبيعة الرواية أو القصة على مرافقة الناس باعتبارها غاية وأسلوبا فى ذات الوقت .

رغم هذا نجد أن كثيراً من «الاسترجاعات» أو العودة إلى الوراء تأتى فى الرواية لازمة من لوازم القص فى الاستطراد ، والتشعب ، أو فى الاستدراك ، وهى لازمة من لوازم القص الشفاهى ، مثل :

- قصة محصل البلدية ومحاولاته تحصيل قيمة استهلاك الكهرباء . : الراوى
- تفاهم الفلاحين وعدم قدرتهم على التفاهم مع أهل المدن . : الراوى (سنى الشباب الأولى فى الأرجنتين) .
- استرجاع ميكيلى زومبا للحلم الذى رآه زومبا
- استرجاع سخرية اهل المدينة (الكاهن القادم إلى القرية) . : الراوى
- استرجاع حياة المقاول منذ وصل . : الراوى
- استرجاع حياة دون كارلومانيا وزوجته . : الراوى
- استرجاع العلاقة مع دون تشيركو ستنزا والانتخابات . : الراوى
- استرجاع بلد يسيرا . : الراوى
- استرجاع بيراردو . : الراوى
- استرجاع بيبنو جورجينو لقصة حياته . بيبنو جورجينو
- استرجاع قصة حياة القديس جيوزيب . : الراوى
- استرجاع تجربة الفلاحين مع المحامين . الراوى

وفيما عدا ما قصه زومبا عن حلمه وحكاية بيبنو جورجينو لقصة حياته تبدو كل هذه الاسترجاعات بمثابة استطراد من الراوى : إما لتقديم شخصيته أو نادرة ، أو كشكل من أشكال التفسير ، أو إلقاء الضوء على حدث أو على علاقة .

٢ ـ ثمة قفزات زمنية بين الفصول فى كلتا الروايتين إذ يبدأ الفصل الخامس عند الشرقاوى بعد أسبوع ويبدأ الفصل الثالث عشر بعد يومين ، بل إن الكاتب يقفز قفزة بعيدة دون أن يخبرنا أو يلخص لنا ماحدث فيها ، فالفصل العشرون يبدأ هكذا «ثم أقبل الخريف على قريتى» .

أما سيلونى فيبدأ الفصل الأول عنده فى اليوم الأول من يونيو ، والفصل الرابع فى أواخر يونيو ، والمساحة الزمنية التى يستغرقها الفصل الأول والثانى محددة (يوم فى كليهما) .

أما فى الفصل الثالث فالمساحة الزمنية غير محددة ، وتبدو الفصول : الخامس والسابع والعاشر بمثابة قفزات زمنية لا نعرف لها تحديدا لعدم تحديد الكاتب لزمن الفصل .

٣ ـ أما المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل ، وبالتالى التى يستغرقها قص الحدث ، فى الأرض ، فهى غير متناسبة . إذ تبدو المساحة الزمنية للفصول المزدوجة بالأحداث غير محددة (الفصل السابع ، والخامس عشر ، السابع عشر ، التاسع عشر ، العشرون والحادى والعشرون) .

ويفرد الشرقاوى فصولا لأحداث أو فصولا يدور محورها حول حدث واحد . ويملؤها الكاتب بأحاديث القرية أو بمعرفة القرية أو بخواطر وتداعيات إحدى شخصياته . (الفصل الثانى ـ الرابع ـ الثامن ـ التاسع ـ العاشر ـ الثانى عشر» .

ولا تبدو المساحة الزمنية التى يعطيها الشرقاوى للأحداث متناسبة مع أهميتها ، أو زمنها . وربما اقتضتها مسألة نشر الكتاب كفصول مسلسلة . إذ إن سرعة القص مختلة تماما فى يد الشرقاوى . وتشى قفزاته الزمنية داخل الفصول بالعجز عن متابعة الأحداث أو التسلسل الزمنى . بل تشى بالعجز عن خلق أحداث (القفزات الزمنية فى الفصل السادس ـ الفصل الثامن ، السادس عشر ، التاسع عشر) .

أما فى فونتمارا فإن المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل محددة ، فيما عدا الفصول : الثالث والسادس والثامن والتاسع . وتتابع هذه الفصول الأربعة حركة القرية أو حركة الأحداث ويبدو الفصل الثالث بوجه خاص دون أحداث حاسمة أو جوهرية إذ إن وظيفته تقديم :

- الجو العام ورد الفعل السلبى للقرية .
- حياة بيراردو ميولا المأساوية وعقيدته .

أما الفصل السادس فرغم أنه يقدم حدثا هاما ، وهو الانتهاء من حفر المجرى الجديد ، لكنه يبدو ـ فى جزء كبير ـ منه كشفا عن واقع الفلاح ، وحقيقة الفاشست ، والإملاق ، وتحول صغار الملاك إلى معدمين . ويبدو تدخل أفكار الكاتب الأيديولوجية أو الدعائية كبيرا فيه .. ويحمل هذا الفصل كذلك الخدعة الجديدة (وبعد عشر حقب خماسية يعود الماء كله للفونتماريين) . وتعتمد كلتا الخدعتين على التلاعب بالكلمات الغامضة . أما الفصل الثامن فيمثل رحلة وحياة بيراردو الابن فى روما بحثا عن عمل ويمثل الفصل التاسع تجربة السجن . ولعل عدم تحديد المساحة الزمنية فى هذين الفصلين أمر فرضته

الضرورة الفنية والجو النفسى لأحداثها . أى أننا نستطيع القول إن المساحة الزمنية التى يعطيها سيلونى لفصوله ، وبالتالى لأحداث روايته ، تبدو متناسقة ، بل أحيانا تبدو متناسبة بشكل هندسى دقيق .

وتعتمد المساحة الزمنية التى يفردها للفصول على أهمية الحدث كما تعتمد على أهمية الخلفية ، بالإضافة إلى أن سرعة القص ترتبط بطبيعة الحدث ، فتجربة الحياة فى روما والجوع والبحث عن العمل وتجربة السجن تجربة حافلة بالجزئيات الصغيرة التى قد لا تكون فاعلة فى تطور الأحداث لكنها جوهرية فى تتبع نفسية الشخصية ومعاناتها . فسيلونى نجح (باستثناء الفصل السادس) فى أن يخلق أحداثه وشخصياته ويضعها فوق خريطة الزمن مثلما ينسج النول اليدوى خيطا بجوار خيط ، ومثلما يضع الرسام لونا إلى جوار غيره حتى تتكشف الصورة فى النهاية .

(ج) تقديم الشخصية ومسارها

إن كل كاتب كبير ينشئ فى أعماله تسلسلا معينا للأشخاص ، ولا يميز هذا التسلسل أو الترتيب المحتوى الاجتماعى ونظرة الكاتب للعالم فحسب ، بل يمثل الوسيلة الجوهرية فى توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس ، وبالتالى يمثل الوسيلة الجوهرية فى التأليف[٢٩] .

وتشترك الروايتان فى اختفاء البطل ، وهذا اتجاه فى الواقعية يقوم على خلق بشر عاديين فى ظروف عادية ، فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصيات الروائية لها مواقع متقاربة على خريطة الرواية ، سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وعى الشخصية .

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد تخلى عن الشخصية الإنسانية ، وهى الملمح الأساسى فى الرواية كنوع أدبى ، وفى الرواية الواقعية بالتحديد كما يذهب كثير من النقاد . هل معنى هذا ــ أيضا ــ إخفاق كلا الكاتبين فى خلق النموذج ، وهو أساس الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره ؟ .

هذا ما سنحاول أن نراه مدركين أن خلق النموذج لا يتأتى فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها ملتقى لكل النوازع والتناقضات والتشابكات بين الشخصية والواقع .

١ ــ تقديم الشخصية وبناؤها :

قدم الشرقاوى غالبية شخصياته وأشار إليها فى الفصل الأول ، فشخصية عبد الهادى تستحضر فى تذكر الراوى «للعبة عروسة وعريس» عندما استدعاه الشيخ الشناوى ليرى ما يفعل هؤلاء الأنجاس ، وتستبين قليلا من خلال أحاديث الأطفال عن عبد الهادى وقوته ...

ووصيفة كذلك يقدمها الكاتب من خلال أحاديث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بلغة أهل البندر ، لا تستجيب لمحاولة علوانى التقرب إليها بل تردها بعنف يصبح حديث القرية ثم رآها الراوى : «أطول الفتيات قامة ، كانت ناصعة النحر ، ممتلئة ، راسخة البدن ، ذات نهدين متماسكين» . ونعرف محمد ابو سويلم عن طريق أحاديث القرية بل أحاديث الأطفال ، فقد فصل من وظيفته بسبب الدستور ، فالقرية قاطعت الانتخابات التى أجراها صدق ودخل فيها حزب الشعب ، ولم يذهب رجل إلى الصناديق ليعطى صوته ، وطلب المأمور من أبى سويلم أن يسوق الرجال إلى صندوق الانتخابات ولكنه رفض ... ورآهم يجمعون أصوات الموتى فتشاجر . ويشتغل أبو سويلم بنفسه فى نصف الفدان الذى يملكه ، فمنذ فصل الرجل من مشيخة الخفراء لم يعد الخفراء يساعدونه ، بل إنهم يقولون ، فى القرية ، إن محمد أبو سويلم لا يستطيع شراء جلباب أسود لوصيفة فهى الوحيدة التى تخرج بجلباب ملون .

والشيخ حسونة ــ أيضا من حديث أولاد القرية ــ ناظر المدرسة فى القرية المجاورة نقل إلى بلد آخر الدنيا من أجل الدستور . والشيخ يوسف نزعت ملكية نصف فدان من الفدان الذى يملكه بعد ذهاب الدستور . والشيخ الشناوى ــ من خلال استرجاع الراوى ــ رجل طويل عريض ضخم الجثة ، غليظ القفا ، عظيم الكرش ، يحب الموالد والطعام ، فقيه القرية وشيخها مفتيها . المأذون والمعلم والواعظ والخطيب . وعلوانى ــ من أحاديث القرية ــ تعرض لوصيفة فصدته ، رغم أنه ــ كما يقدمه الراوى ــ رجل تهواه غير واحدة من نساء القرية ويهابه بعض الرجال ، فهو كأبيه الذى نزح إلى القرية شجاع يتقن ضرب النار خفيف اليد فى لعب العصا ... ورث عن أبيه البندقية وشجاعة القلب والجرأة ، وكان رجال الليل الأعراب والصعاليك يحسبون له ألف حساب ، أما خضرة فقد تعرفنا بها من خلال ما قالته وصيفة لها «اختشى يا خضره بقى أحسن احنا دخلنا البلد» أما خضرة فقد تعرفنا بها من خلال رقصها وأغنيتها الخليعة فى الفرح .

أما محمد أفندى فقد عرفنا أنه مدرس الزامى وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها ــ وهذا أيضا ــ من خلال أحاديث القرية أو أولاد القرية .

أما سيلونى فلم يقدم لنا فى الفصل الأول سوى أشارات لبلد يسيرا «يتوسط الشارع ويستمطر اللعنات لانقطاع الكهرباء فهو شبه أعمى» . أول من وقع بعد أن أكد له بيينو أنه لن يدفع شيئا . أما بيراردو فالحديث عنه أنه لم يكن يوقع على إلتماس الفارس بلينو مهما كانت الأسباب ، ونراه يكسر المصابيح ، مصابيح بلا ضوء ما فائدتها .

وماريتا زوجة البطل سوركانيرا تكاد تسد الطريق ببطنها المنتفخ فهى حامل لثالث أو لرابع مرة منذ ما تزوجها ، لها بعض العلاقات مع أشخاص من ذوى المكانة ، تعرف كيف تتعامل مع الشخصيات المهمة . لا تتزوج كى لا تفقد معاش أرملة البطل .

نعرف كذلك زومبا بحمله عن توزيع المسيح القمل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه غير قادر على صنع أى شئ من أجلهم ، فتوزيع الأرض يغضب الأمير ، والأمير مسيحى مخلص ، والاعفاء من الضرائب يغضب الحكومة ، ورجال الحكومة مسيحيون مخلصون ، ومضاعفة المحاصيل سيؤدى إلى خفض الأسعار فيغضب التجار ، وهم مسيحيون مخلصون . ثم يقدم لنا التسلسل الهرمى للسلطة . الله مالك السماء ، ثم الأمير تورلونيا مالك الأرض ، ثم حراس الأمير ، ثم كلاب حراس الأمير ، ثم لا شئ ، ثم لا شئ ، ثم لا شئ ، إذ الفلاحون فى الفئة الأخيرة .

الشخصية الوحيدة الغريبة عن القرية هى شخصية الفارس بلينو ــ رجل غريب أجنبى معه دراجة يدل مظهره على أنه شاب أنيق حليق ذو وجه رقيق جذاب ، وفم وردى ، دقيق مثل القطط كان يمسك مقبض الدراجة بيد صغيرة لزجه ، تشبه إلى حد كبير بطن السحلية ويحمل فى أصبعه خاتما كبيرا من النوع الذى يحمله السادة .. صوته أشبه بمأمأة الماعز لا يستطيع فهم لغة الفلاحين كما لا يستطيعون هم أيضا فهمه .. غادر القرية غاضبا مهددا لرؤيته الحشرة التى تصور أن أحدا وضعها للسخرية منه .

ــ تابع الشرقاوى بناء شخصياته من خلال الراوى أو أفعال الشخصية أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع الشخصية أو مونولوجها الداخلى بينما يقتصر سيلونى فى بناء شخصياته على سرد الراوى أو وصفه للشخصية وحياتها . والحديث عن الشخصية يأتى طبيعيا تماما فى متابعة الراوى للحديث مثل تقديم شخصية ألفيرا فى الفصل الثانى أو شخصية بيراردو فى الفصل الثالث .

كانت شخصيات الشرقاوى (باستثناء كساب ، الشاويش عبد الله ، المأمور الصول ــ محمود بيه ، طبيب العيون) أكثر حياة ونبضا من شخصيات سيلونى ، لأن الشرقاوى قد تابع كثيرا من جوانب شخصيته وركز على تواجدها فى معظم الرواية واشتراكها فى معظم الأحداث على حين تقدم عند سيلونى الشخصية لتنتهى . (فيما عدا شخصية بيراردو بعض الاشارات التى تشير للشخصية بين فصل وآخر) ولعلنا نستطيع أن نلمح إلى مثل هذا الاختلاف فى تماثل الشخصيات .

وقبل أن نلمس هذه النقطة لابد من الإشارة ــ أولا ــ إلى تناقض الصورة التى رسمها الشرقاوى لبعض شخصياته .

١ ـ رغم أنه يتضح فى رد عبد الهادى على رجال المساحة (فى الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الرى «حكومة ايه دى يا وله .. مين اللى فوقنا حياخد الميه ، خلى حد يكسرها وأنا أكسر رقبته» . يأتى الشرقاوى فى الفصل السادس ليقول : «فى تلك الأيام بالذات عرفوا أن المياه أخذت منهم لتعطى لأرض الباشا» .

ويبدو من الغريب أن يُذعن أبو سويلم لفكرة كتابة عريضة ، بل يهتف فى ظفر بعد أن انتهى محمد أفندى : «خلاص يا رجاله» . وانصب اعتراضه على ذهاب محمد أفندى إلى العمدة أولا ، بل لم يبد أية معارضة للجؤ إلى محمود بيه ، كذلك عبد الهادى الذى كان يعرف منذ البداية الهدف من إنقاص الدورة لم يعترض حتى على العريضة نفسها .

وفى الفصل السابع نعرف ضيق الشيخ يوسف لموافقته على فكرة العريضة واعترافه بأن أبا سويلم كان على حق ، بل يتحدث ـ فى الفصل السادس ـ عن ملعوب العمدة .. وإدراكه أن محمود بك لا يمكن أن يسعى فى إلغاء قرار الهندسة الذى صدر لفائدة الباشا . كل هذا ولم يظهر ملعوب العمدة هنا ، فالعمدة لم يفعل شيئا فى أمر العريضة ، بل إنه جمع الأختام ـ فى الفصل الثامن ـ بناء على أوامر محمود بيه . ولم يفعل عبد الهادى أو أبو سويلم شيئا لمنع القرية من وضع أختامها على عريضة بيضاء ، بل إن أبا سويلم يقترح فى الفصل الثامن على عبد الهادى السفر مع محمود بيه ليعرف الموقف ، لكن عندما تتكشف خدعة محمود بيه يكتفى أبو سويلم بمنطق التخلى عن المسئولية ـ «البلد تستاهل ... تعرف أن العمدة بيعمل لها فى كل سنة ملعوبا جديدا ومع ذلك أرسلت له أختام» ـ رغم أن أبا سويلم أو عبد الهادى لم يفعلا شيئا لمنع هذه الخدعة سوى الحديث على مصطبة أبى سويلم .

٢ ـ بعد أن عرفنا فى الفصل الأول أن الشيخ يوسف نزعت منه ملكية نصف فدان من الفدان الذى يملكه بعد ذهاب الدستور . ويخبرنا هو فى حديثه مع الرجال ـ فى الفصل الخامس ـ أن الدستور الجديد حرم القرية من البقالة المفتخرة وأن العمدة هو الذى ساعد الحكومة فى الانتخابات بعد أن قاطعتها القرية كلها وكان يكتب بنفسه الأسماء . ونعرف فى الفصل الثامن أن الحكومة نزعت منه ملكية نصف فدان بعد أن رفض أن يدفع ضريبة المال لحكومة تصنع الأزمة للمصريين وتضعهم فى السجون وتصنع الجوع للتعاون مع الانجليز ، نفاجأ فى الفصل الرابع عشر بأن نعلم من خلال تعريض محمد أفندى به فى مواجهته أنه مشى وراء العمدة فى الانتخابات ودفع له اشتراكا فى جريدة الحكومة[٣٠]

٢ ـ تماثل الشخصيات

لعلنا نستطيع فى البداية توضيح سمة فارقة بين خريطة الشخصيات فى كلتا الروايتين . يبدو معسكر أعداء الفلاحين فى فونتارا مركزا فى المدينة .. المسئولون ، أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخرية من الفلاحين ، بينما نجد أن توزيع المعسكرين فى الأرض لا يرتبط بالمكان ، ففى القرية أعداء الفلاحين مثل العمدة ومحمود بيه والباشا وفى المدينة المأمور والحكمدار ... كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طبيب العيون ، والمحامى والصيدلى وكل هؤلاء المتعلمين من أصدقاء الشيخ حسونة . فالصراع فى «فونتارا» صراع بين رأسمالية ناشئة وفلاحين فقراء ، بعد أن هزم الملاك القدامى فى الصراع ، مثل دون كارلو ، وأصبح المقاول هو المأمور .. المقاول الذى تموله البنوك «المقاول الذى يعمل فى كل شئ» .. المقاول الذى اكتشف أمريكا الواقعة فى هذا الجزء من العالم» وإن لاحظنا تشابها كذلك بين مثلث الاستغلال فى كلتا الروايتين .

فالعمدة ومحمود بيه ـ مثل بلينو ودون تشيركوستنزا ـ يتوليان تمثيل الفلاحين لخداعهم . وكما يحمى الفاشست المقاول يحمى حزب الشعب الباشا ، وكلاهما (حزب الشعب والفاشست) يدعى العمل من أجل مصلحة الفلاحين ، وإن كان الباشا فى الأرض هو هذا المستغل المجهول الذى لم نره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش فى قصره فى أطراف القرية وأن إنقاص دورة الرى وشق الزراعية لمصلحته هو ، بينما فى فونتارا نتابع شخصية المقاول ونراه ونرى كيف يتعامل مع الأتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز التماثلات فى أدوار الشخصيات هى على النحو التالى :

(أ) عبد الهادى ـ بيراردو

عبد الهادى : وصيفة محور حياته .

الفصل الأول : قوته الجسدية ، مهارته فى لعب العصا ، حبه لوصيفه : **الراوى** .

الفصل الرابع : يملك فدانا من الأرض . واحد من عشرة رجال يملكون مثل هذه : المساحة ، أو أكثر . وهذا يملؤه إحساسا بالقوة والثبات . **مونولوج** .

وعيه : معرفته بالهدف من انقاص دورى الرى لرى أراضى الباشا . مواجهته العنيفة لرجال المساحة . موافقته على العريضة .

العاشر : مما حكته مع الشيخ الشناوى حول الصلاة .

الحادى عشر : اشتباكه مع دياب ورجال الناحية الشرقية من أجل الرى وتغلبه فيها . رفعه للجاموسة وتصافيه مع دياب .

الثالث عشر : القبض عليه مع الرجال .

السادس عشر : بعد السجن خرج من أول يوم شامخا بنفسه وبدأ يحكى عن استقبال الوزراء فهمه للكثير من خلال أحاديث الطلبة والتجار والمحامين فى السجن .

الثامن عشر : اتفاقه مع أبى سويلم على الزواج من وصيفة . المشاركة فى إلقاء حديد الزراعية . تهديد رئيس الانفار وضرب الشاب الذى تعرض لوصيفة .

التاسع عشر : الدفاع عن أبى سويلم فى مواجهة الصول ، القبض عليه مع أبى سويلم .

بيراردو : (الفيرا محور حياته) .

الفصل الأول : لم يكن ليوقع مهما كانت الأسباب على التماس بلينو (الراوى) يكسر المصابيح ، مصابيح بلا ضوء ما فائدتها .

الفصل الثالث : تدخله فى النزاع على الرى بين بيلاتو والراوى كحمامة سلام لأنه لا يملك أرضا . ما حكاه الراوى : كان قد ورث قطعة أرض عن أبيه ، باعها بعد أن ضاق بالناس لخيانة صديق له ووشايته به للشرطة رغم أنه كان يتعارك للدفاع عنه .

- رغبته فى الرحيل وتشجيع دون تشيركوستنزا له .
- بيع الأرض له .
- فشله فى الرحيل لايقاف الهجرة .
- من نواحى ضعفه إدمانه الخمر .
- مساعدة دون تشيركوستنزا له فى شراء قطعة أرض من المجلس البلدى بعد تهديده للمحامى .
- استمراره فى العمل باليومية لشراء البذور «جوال من الأذرة» .
- نجاحه فى إصلاح الأرض .
- السيل يطيح بأرضه ، عدم اندهاشه .
- تفسير الكثيرين فى القرية لمصيره على أنه صورة من مصير جده .
- القوة الجسدية ، له عينا طفل وابتسامته .
- إخلاصه لأصدقائه ـ تأثيره على الشباب .
- إيمانه بالعنف : رد على حادثة الراهب حطم أنابيب المياه . رد على انقطاع التيار حطم المصابيح فى الطريق بين المدينة والقرى المجاورة .
- إيمانه بأنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المسئولين العنف وحده هو الحل[٣١] . ترحيب بالأوامر الجديدة : ممنوع الكلام فى السياسة (الراوى : لأنه لا يملك شيئا يخشى ضياعه) .. حبه لألفيرا وعدم قدرته على الزواج منها «كيف يمكن لك أن تتصور أن أتزوج فتاة ذات بائنة وأنا بلا أرض» .

الفصل الرابع : فهمه للديمقراطية والديكتاتورية «حكومة اللص الواحد أفضل من حكومة الخمسين لصا» .

- حمل أنباء مؤتمر أفيتسانو وأمله . وذهابه للمؤتمر واكتشافه أن أمله لن يتحقق .
- مساعدة ألفيرا فى العمل ورفضه الأجر

الفصل السادس : ممارسة الجنس مع ألفيرا .

- الرغبة فى الرحيل مرة ثانية .
- مشادة بينه وبين دون أباكيو حول بيع دون أباكيو نفسه للشيطان .
- لقاء دون تشركوستنزا ليساعده فى الرحيل .

السابع : اعتزاله للقرية .
الثامن : تصميمه على الرحيل .

ـ رفضه العودة رغم مجئ سكاربونى له فى محطة القطار وإخباره اياه بانتحار دون تيوفيليو .
ـ السفر مع ابن الراوى إلى روما . رحلة البحث عن عمل .. والأمل فى شراء أرض (لابد أن سعر الأرض فى فونتمارا سينخفض) .
ـ طردهم من الفندق وعدم إمكانية الحصول على عمل بسبب تقرير السلوك «أسوأ سلوك من وجهة النظر الوطنية» .
ـ لقاء الشاب الذى حذرهم من المخبر عندما كانوا فى أفيتسانو .
ـ إلقاء القبض عليهم .
ـ النقاش الطويل مع الشاب .
ـ اقتناعه بأفكار الشاب .
ـ اعتراف بيراردو أنه الرجل المجهول . ومواجهته للاستجوابات والتعذيب .

التاسع : ـ حيرة بيراردو وتوزعه .
ـ حسم موقفه بعد علمه بموت ألفيرا .. (خان ضاع كل شئ) .
ـ مقتله .

نلاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات :

١ ـ المحبوبة محور حياة كل منهما ، كل تفكير الشخصية بل كثير من سلوكها وطموحاتها يدور حول المحبوبة .

٢ ـ كلاهما طرف خارج حركة صراع القرية . عبد الهادى خارج الصراع بسبب شق الزراعية فليس له أرض سيأخذها الطريق ، بيراردو لا يملك أرضا تحتاج إلى رى . (اشتراك عبد الهادى فى الصراع ـ اعتزال بيراردو للقرية ورغبته فى الرحيل) .

٣ ـ كلاهما يتمتع بقوة بدنية خارقة كما يتمتع بتأثير على شباب القرية .

٤ ـ كلاهما يتبنى أسلوب المواجهة الساخنة أو العنف .

٥ ـ كلاهما سجن وتعلم الكثير فى السجن .

٦ ـ عبد الهادى يملك أرضا ←—— شعور بالثبات والقوة والاستقرار . بيراردو لا يملك أرضا ——← شعور بالمرارة والضياع . رغبة فى الرحيل .

٧ ـ عبد الهادى يحلم بوصيفة كزوجة —— لم يمارس معها أى شكل من أشكال الجنس . بيراردو يحلم بألفيرا كزوجة —— مارس معها الجنس .

(ب) وصيفة ـ ألفيرا)

(وصيفة)

الفصل الأول : ـ من حديث القرية أصبحت كالشهد ، وتتحدث بلغة أهل البندر ، محمد أفندى المدرس الإلزامى طلبها ، أبوها رفض أن يزوجها لأحد من أهل البلد .
ـ عنفها فى الرد على تعرض علوانى لها (صايع ... عرباوى) .
ـ أطول الفتيات قامة ، ناصعة النحر ، ممتلئة راسخة البدن ، ذات نهدين متماسكين .
الفصل الثانى : تود لو تتزوج وتعيش فى البندر .
ـ تحس بفرح عندما ترى عبد الهادى .
ـ تحب الغناء .
ـ تفاخر بنفسها وبشرفها «الذى لا يملك فى القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الاطلاق حتى الشرف» .
ـ تحلم بالغنى «زلعة مليانة برايز» .
ـ محاولتها ممارسة الجنس مع الراوى .
الخامس : حيرتها بين عبد الهادى ومحمد أفندى .
الرابع عشر : رفضها لمحاولة محمد أفندى عندما اقترب منها وهى فى البيت بمفردها .
خامس عشر : الذهاب مع النساء إلى دوار العمدة . إلقاء الروث على العمدة .
العشرين : تكاد تبكى وهى تجد أمها «مفيش ذرة للتحميصة» .
حادى وعشرين : إحساسها بالضياع بعد ضرب أبيها وأكل الزراعية لأرضه .
ثانى وعشرين : نظرتها إلى كساب .
ثانى وعشرين : عملها فى الزراعية .

ألفيرا :

الفصل الثانى : ألفيرا الصباغة التى فقدت أمها منذ فترة وجيزة وأصيب أبوها بالشلل فى حادث الكهف الحجرى .
ـ الذهاب مع النساء إلى المدينة .

الفصل الثالث : أجمل فتيات القرية . تملك بائنة معقولة .
ـ لطيفة رقيقة ، متوسطة الحجم ، حلوة الوجه ، هادئة ، معتدلة متحفظة .
ـ حبها لبيراردو (يتضح من ردودها على أمه) .
الخامس : رؤيتها لمشهد اغتصاب ماريا جراتسيا وهى مختبئة فوق برج الكنيسة .
السادس : قضاء بيراردو الليلة معها .
السابع : حبها لبيراردو بسبب موقفه «إذا كنت تسلك هذا السبيل من أجلى فتذكر أن ما اجتذبنى إليك فى الماضى هو ما سمعته يتردد من أنك كنت تدافع عن وجهة النظر الأخرى» .
الثامن : مشاركة ألفيرا فى رحلة الحج (معرفة من خلال حديث بيراردو) .
التاسع : موت ألفيرا (خبر فى الصحيفة أراها القوميسار لبيراردو) .
العاشر : طلبت ألفيرا من العذراء خلاص بيراردو مقابل حياتها . استجيب طلبها .

نلاحظ هذه التشابهات والاختلافات :

١ ـ كلتاهما أجمل فتيات القرية ومحور أحاديثها ومطمع كثير من الشبان .

٢ ـ استقرار ألفيرا على بيراردو ، بينما ظلت وصيفة موزعة بين الحلم فى الزواج من رجل من البندر ، وبين عبد الهادى ومحمد أفندى .

٣ ـ ملكية الأرض ليست معيارا لاختيار الزوج أو لاحترام الرجل بالنسبة لألفيرا بينما هى معيار أساسى عند وصيفة .

٤ ـ تبدو شخصية ألفيرا ـ رغم اشتراكها فى حركة القرية بل موقفها الواعى فى الاعتراض على رحيل بيراردو ـ خارج الرواية ـ بمعنى أنها باهتة لا تتحرك .. وقدمت إلينا فى الغالب من خلال الراوى .. أو من خلال شخصية بيراردو ، بينما وصيفة تملأ الرواية كلها فعلا وحركة وإثارة لأفكار وأحلام الآخرين .

تبدو فى كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٣ ـ الشيخ الشناوى ودون أباكيو

(الشيخ الشناوى)

الفصل الأول : (من خلال استرجاع الراوى للعبة العروسة والعريس) مجئ الشيخ الشناوى وحديثه عن الزنا والنار والفحشاء ... رجل طويل عريض ضخم الجثة ، غليظ القفا ، عظيم الكرش ، يحب الموالد والطعام . فقيه القرية وشيخها ومفتيها ، المأذون ، المعلم ، الواعظ ، الخطيب .
الفصل الخامس : اقتراح قراءة عدية ياسين على من قصر مواعيد الرى ، أن ينتقم الله منه بحق جاه النبى .
ـ مما حكة لفظية بين عبد الهادى وبينه عن الصلاة (وكتابة العريضة) .
ـ انبساطه عند نذر عبد الهادى «إذا فلحت العريضة بأن يذبح خروفا» .
الفصل السادس : خطبة الشيخ الشناوى عن قدرة الله على أن ينزل من السماء ماء يحيى به الأرض . ما حدث انتقام لله من القرية لأنها لا تصلى .
الفصل الثامن : الشيخ الشناوى يحث الناس على الذهاب للتوقيع فى دوار العمدة «اللى يحب الله ورسوله ...» .
الفصل التاسع : (استرجاع) جمع الناس من الحقول ليعطوا أصواتهم لهذه الحكومة وقال لهم أن بيدها الخير «وأن قدومها قدم سعد» .
الفصل الثالث عشر : إخباره الرجال بمقتل خضرة وإتهام علوانى ورفض دفن خضرة فى مقابر المسلمين . تعريض عبد الهادى بموقفه من زنوبة أخت خضرة (احسان هانم) لأنها أقامت ليلة لأهل الله .
الفصل الرابع عشر : (من خلال استرجاع الشيخ يوسف) الشيخ الشناوى كان يقف إلى جانبه ويهز يده ويقول يحيا الوطن ... كان يروى أيضا حكايات التل



الكبير ومعارك عرابى .

الفصل الثانى والعشرين : نصحه لوصيفة بالعمل فى الزراعة .

دون أباكيو

الفصل الثانى : مناقشة حول الواحد القهار بين الكاهن والصيدلى . دون أباكيو كان يترنح بفعل الخمر وهو يتلو إحدى الصلوات باسم الخبز والسجق والنبيذ الأبيض الجيد ... وذهاب إلى الحديقة للتبول .

الفصل الثالث : زيارة دون أباكيو لفونتمارا : المقاول شيطان .. لا حل سوى التذرع بالصبر (جاء إلى القرية فى عربة تخص المقاول) .

الفصل الرابع : فى الطريق إلى المؤتمر : تعنيفه لأهالى فونتمارا وطلبه تخليهم عن علم القديس روكو .

الفصل السادس : يرفض العشرة ليرات التى جمعتها القرية له ليقيم قداساً ويطلب عشرين ليرة كى يحضر .

ـ ينهى عظته بالحث على دفع الضرائب .

الفصل الثامن : رفض دفن دون تيوفيليو كمسيحى .

١ ـ كلاهما يقف فى معسكر أعداء الفلاحين ... يساهم فى خداعهم وباسم الدين يدعوهم إلى الاستكانة .

٢ ـ شخصية الشيخ الشناوى شخصية أكثر نبضا من شخصية دون أباكيو الذى يبدو مخطط شخصية . وإن كنا لم نر فى كلتا الشخصيتين سوى دورها السياسى . إن جاز التعبير أما أحلام أو أفكار أو حياة الشخصية فكل هذا لم تصادفه فى الروايتين .

٤ ـ شعبان وبيينو جوريانو

(شعبان)

الفصل الرابع : (من خلال حديث علوانى) منذ رحل شعبان وهو لا يستطيع «تسليك» ماسورة البندقية .

الفصل السابع عشر : شعبان رجل لا يفلح .. لا يعرف أحد من أين أمه ... تزوجها إسكافى عجوز كان يقيم بالقرية عادت بفتاة قالت إنها أختها . تركت معها شعبان وذهبت إلى البيوت لتعمل . لم يفلح فى تعلم صنعه . ضرب أمه وخالته عندما خشن صوته . سافر على مركب محملة بالقلل . عاد بعد قليل ليصيد أسماك . تزوج . هاجر وعاد يصيد الذئاب . ويستطيع إصلاح البندقية . إذا صادف فتاة لم يتركها تفلت منه أبدا . كان يبيع الحشيش علنا . يرسل الفتيات إلى العمل خادمات فى مصر . فى الموالد يتطوح فى حلقات الذكر . يصفر للثعابين فتخرج ويمسكها . طويل نحيل البدن . غريب الحركة . عصبى الإشارة . نشيط سريع . يتلوى دائما ويهز جسده إذا تكلم . لعينيه الضيقتين بريق أخاذ ونظرات حادة . عاد فجأة إلى القرية . يلبس شيخ ويلعن فى العمدة والمأمور .

ـ ضربه لرجال المساحة حسب اتفاقه مع العمدة .

ـ الدسيسة بين الأصدقاء : دياب وعبد الهادى ـ الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم .

الفصل الثامن عشر : إشاعة شعبان ضد وصيفة .

ـ الوقيعة بسببه بين الشيخ حسونة وأبى سويلم ثم تصافيهما .

ـ إلقائه مع حديد الزراعية فى الماء .

ـ (تعليق الراوى) ظهر فى مكان آخر وفى قرية أخرى .

بيينو جوريانو

الفصل السادس : رحل إلى روما منذ خمسة وثلاثين عاما آملا فى أن يكوّن ثروة ليعود ويتزوج فتاة كان يهواها .

ـ عمل لسنتين غاسل صحون فى معهد الرهبان المحسنين وطرد لشربه من النبيذ المخصص للآباء

ـ حاول سرقة محل بقاله وقبض عليه وأودع السجن ثمانية أشهر .

ـ فى السجن أصيبت عينه بتورم شديد بحيث بدا عليه العمى . خرج من السجن واستأجر طفلة وعمل شحاذا .

ـ ذات يوم أخذه شرطى إلى مستشفى كى تشفى عينه .

ـ بعد شفاء عينيه فقد عمله فاستأجر ببغاء ودار به يعطى السائل مظروفا يحتوى على تنبؤات المستقبل .

ـ عمل عند سيد يدعى كالوجيرو ، كانت مهمته إرسال الفتيات الريفيات إلى مخدعه . طرد عندما أصيب السيد بمرض خبيث بسبب إلتجاء بينو إلى المحترفات وخداع الرجل .

ـ ذات يوم رأى جماعة تحمل علما أحمر تهاجم الحوانيت اشترك معهم وقبض عليه .

ـ اعترف بدافعه للسرقة وهو الحاجة إلى الأحذية فحكم عليه بضعف المدة التى حكم بها على الآخرين الذين قالوا فى المحكمة إن الدافع سياسى .

ـ بعد السجن عمل البوليس على ذهابه إلى بعض الأماكن يهتف .. ثم يهجم البوليس ويضرب .

ـ عندما تقدم فى السن وجد نوعا ممتازا من السياسة «الفاشست» عمل كزعيم العمال الحديثين .

ـ تولى حسب خطة البوليس والحكومة مهاجمة صحيفة شيوعية وتحطيم المبنى وظهر فى الصحف تحت عنوان بطل بورتابيا .

ـ طرد لأنه لم يعد شابا وكان مجرما سابقا متهما فى حوادث السرقة .

ـ لم يعد قادرا على العيش فى روما لكثرة القوانين فعاد

إلى القرية .

١ ـ شعبان داخل حركة الصراع فى القرية يلعب دورا مخططا مع العمدة بينما جوريانو يحضر إلى القرية وهو ليس طرفا فى صراعها .

٢ ـ حياة كلتا الشخصيتين مليئة بالضياع والتشرد وامتهان كل أنواع المهن بما فيها المهنة الحقيرة وكذلك ببيع نفسه .

٣ ـ الدور السياسى الذى لعبه جوريانو شبيه بالدور السياسى الذى يلعبه شعبان فى الأرض من ناحية : تبنى أكثر الشعارات تطرفا ومحاولة جر الآخرين إلى التورط وإيجاد مبرر لتدخل السلطة .

ـ هتاف جوريانو ... ثم تصدى البوليس له . والقبض على المجتمعين .

ـ شتيمة شعبان فى المأمور والعمدة بل محاولة الإيهام باستعداده لقتل العمدة .

ـ جوريانو يبدو بطلا وشعبان يبدو بطلا بعد تمثيلية مدبرة .

تحول الشخصية

فى فونتمارا

بيراردو فيولا : العنف والمشاركة مع القرية فى صراعها
الاهتمام بمشاكله الخاصة واعتزال القرية
لقاء الرجل المجهول العودة إلى طبيعته الأولى .

يبدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة لشخصية بيراردو فهو يحس بالضياع بسبب أزمته الخاصة ، يحب ألفيرا ولكنه لا يستطيع الزواج منها لأنه لا يملك أرضا . والرغبة فى الرحيل رغبة طبيعية عند كثير من الشبان فى فونتمارا فهى الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكى يقيم حياته فى الأرض .

فى الأرض

الشاويش عبد الله :	**العنف والضرب للرجال والنساء بلا مبرر**	**تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة الحسنة لأهالى القرية يغنى «اشمعنى جفاهم أبيض وجفانا حلوص طين اشمعنى الخير حداهم واحنا شحاتين**
الشيخ حسونة :	**يحضر إلى القرية للمشاركة مع رجالها ولشد أزرها فى صراعها**	**يسافر بعد أن سوى مشكلته وتجنبت الزراعية أرضه (حل مشكلته الخاصة) .**

كلا التحولين فى الأرض غير مبرر إطلاقا بل نفاجأ به بعد حدوثه بل ان فترة التحول نفسها وبداياتها لا تظهر لنا أطلاقا .

بالإضافة إلى هذا كما لمح الدكتور عبد العظيم أنيس نجد شخصية كساب وهى شخصية بلا أى مبرر ولا اتساق تظهر فجأة فى آخر الرواية ... كممثل للطبقة العاملة ووعيه وطموحاته ومواقفه لا تشى ابدا بأية ثورية أضفاها الشرقاوى على تاريخ حياته ونضاله .

ه هوامش

(١) الأرض ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦ طبعة دار الشعب ـ فونتمارا ص ١٩ ترجمة كامل صليب Page 9

(٢) فى ندوة أسرة طه حسين ـ آداب القاهرة فبراير ١٩٧٤ .

(٣) لمزيد من المعلومات حول الاتحاد الديمقراطى ولجنة نشر الثقافة الحديثة راجع د . رفعت السعيد «تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ ـ ١٩٥٠ الفصل الثانى مع الجماهير .

(٤) الروائى والأرض عبد المحسن بدر ص ١٢٠ ـ ١٢٤ .

(٥) **لمن أراد بعض المعلومات عن سيلونى أن يرجع إلى**

(١)ـ

A Dictionary of Modern European Literature. H. smith - Coleumbia.

(ب)ـ

The God that failed Six studies in Cummunism. Ed. H. hamilton london. (The Study of silone).

(جـ) مقدمة ادوار الخراط لقصة «العودة إلى فونتمارا » فى مجموعة شهر العسل المر ـ سلسلة كتب ثقافية عدد ١٦ سنة ١٩٥٦ .

(٦)

Lucien Goldmann: Pour une Sociologie du Roman: Quatrieme Chapter.

من ترجمة غير منشورة لمها جلال .

(٧) ص ٥٩ من الراوية .

(٨) ص ٧٤ من الرواية .

(٩) ص ٤٢ الرواية .

(١٠) ص ٧٢ من الرواية .

(١١) ص ٧٢ من الرواية .

(١٢) ص ٧٣ من الرواية .

(١٣) ص ٧٤ من الرواية .

(١٤) من لا يملك فى القرية أرضا لا يملك فيها شيئا حتى الشرف ص ٣٧ هذا شبيه بما فى فونتمارا «الفلاح الذى لا يملك أرضا لازال الناس يحتقرونه » .
Page 38

(١٥) Page 42 Fontamara

(١٦) الأرض ص ٦٣ .

(١٧) فونتمارا ترجمة كامل صليب ص ٢١ ، ٢٢ .
Page 10

(١٨) ص ١٢ .

(١٩) ص ١٤ .

(٢٠) ص ٣٠ .

(٢١) ص ٢٦٥ .

(٢٢) ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ ترجمة كامل صليب
Page 78, 94

(٢٣) ص ٤٨ ، ٥٢ ترجمة كامل صليب
Page 23

(٢٤) الأرض ص ٣ .

(٢٥) فونتمارا ص ١٠٦ ترجمة كامل صليب ـ الأرض ص ٣٩ .

(٢٦) ص ١٢٠ ترجمة كامل صليب .

(٢٧) الرواية ص ١٢٥ .

(٢٨) فونتمارا ص ٣٥ ، ٤٨ ، ٥٦ .

(٢٩) دراسات فى الواقعية جورج لوكاتش ترجمة نايف بلوز نشر وزارة الثقافة السورية ص ٢٩ .

(٣٠) الرواية ص ١٨١ ، ١٨٢ .

(٣١) ص ١١٥ ، ١١٦ .

الطاهر وطار والرواية الجزائرية

سيد حامد النساج

تأخر ظهور فن الرواية فى الجزائر عنه فى كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، وهما الدولتان العربيتان اللتان تتشابه ظروفهما ـ إلى حد كبير ـ مع الجزائر . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن المحصول الروائى المؤلف قليل ، كما أن خطوات تطور الرواية الفنى هناك بطيئة بطيئة ، نظراً للظروف القاسية التى عاشتها الجزائر ، والتى لا تخفى على الجميع .

لقد احتلت الجزائر فى فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يضعوا نصب أعينهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطانى . وتهيأت كل الجهود والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . فما كانت تشكل جمعية تحت ستار دينى أو إصلاحى أو تربوى ، إلاَّ وهى تستهدف ـ فى الخفاء ـ ذلك الهدف الوطنى . ولم يكن الفكر والدعوات الإصلاحية إلاَّ وسيلة وخطوة أولى من خطوات التغيير الداخلى ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، وليتمكن الجزائريون من المواجهة الواعية المدربة للاستعمار .

وفى إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعى حتمى لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك فى معارك التحرير ، والانخراط فى جبهة التحرير الوطنى . ولم تكن الظروف النفسية والمادية تسمح للكتاب أن يتفرغوا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية ، تستلزم كتابتها استقراراً نفسياً ، وصفاء ذهنياً ، ووقتاً ممتداً ، وشيئاً من استقرار النظم والعلاقات ، والجمهور القارئ الذى يملك الوقت والمكان الثابت ، والفكر الهادئ ، والعقل القابل . إذ إن كل ذلك يعيش فورة وثورة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شدت العقول والقلوب والعيون والأذهان والمشاعر إلى الثوار ، وأخبارهم ، وانتصاراتهم ، وتعاليمهم ، وآخر تعليماتهم .

وفيما بعد الاستقلال ، صار لزاماً أن يفكر الكتاب الجزائريون فى الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وانتهت العوامل الخارجية المعوقة ، وتبلور الشعور القومى والاستقلال الذاتى . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية ، وأخذت ثورة التعريب طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسى والثانوى والجامعى . وأخذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربى بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومشاهداتهم ، كما طفق الدارسون بالدول الأوربية يعودون بمفاهيمهم الجديدة عن الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة القصيرة . وهنا ينبغى أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكليات الآداب فى الجامعات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن الصفحات الأدبية فى الصحيفة اليومية «الشعب» ، وكذا مجلات «المجاهد الثقافى» و «الثقافة» جهدت فى نشر بعض القصص ، والمقالات المتصلة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائرى فيما بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والعلمية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع برزت فيه قضايا جديدة : اجتماعية واقتصادية وطبقية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والتوعية بها ، لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذى أدى دوره فى إثارة الحماسة الوطنية .

قد يلقى هذا بعض الضوء على الأسباب التى أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية فى الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر تفشت فيها ظاهرة كتابة الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لافت للنظر . ففى الفترة ما بين ١٩٤٥ ـ ١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفى الفترة بين ١٩٦٥ ـ ١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، فى حين أن الروايات التى كتبت

باللغة العربية لم تتعد الثلاث روايات.[1]

وإذا كان «**أحمد رضا حوحو**» قد أصدر فى ١٩٤٧ رواية «**أم القرى**»، فإنه لم يكتب بعدها إلاّ مقالات اجتماعية ونقدية، وبعض القصص القصار. وقد طبعها فى تونس، واقتفى فيها أثر الرومانسيين، وأسلوب **مصطفى لطفى المنفلوطى**...

ومن ثم طالت المسافة الزمنية بين «**أم القرى**» وبين الروايات التى صدرت فى السبعينيات على يد «**عبد الحميد بن هدوقة**» الذى أصدر روايتى «**ريح الجنوب**» ١٩٧١، و «**نهاية الأمس**» ١٩٧٥، وروايات «**الطاهر وطار**» الذى نحن بصدد الحديث عن نتاجه الروائى.

* * *

وربما يكون «**الطاهر وطار**» أهم من كتب القصة القصيرة والرواية فى الجزائر حتى الآن. ونحن لا نطلق القول ـ هكذا ـ كيفما اتفق، على عواهنه، بل إن هذه الأهمية تأتى من حيث إنه كاتب حريص على أن يستمر فى الكتابة، وعلى مواصلة الإبداع، دونما انقطاع. إيماناً منه بالدور الإيجابى الفعال الذى يلعبه الأدب فى حياة مجتمع كالمجتمع الجزائرى. كذلك فإنه ـ فى فنه ـ يبدو واضح الصدق مع واقع الناس فى مجتمعه، ومع حركة هذا الواقع، فى تطورها، ونموها الصاعد، واستشرافها للمستقبل؛ بمعنى أنه يؤمن بالآن فى سبيل المستقبل، وتمتد نظرته فتشمل مختلف جوانب الحياة فى المستقبل القريب والبعيد.

والناس الذين يرتبط بهم ـ فكراً وفناً ـ هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعبه، والذين يعيشون حياة نضالية يومية متصلة، مليئة بألوان من العذاب، والقهر، والكفاح، والألم، ومع ذلك فإنها حافلة بالتفاؤل. وهو يحاول أن ينتقى من وسط ظروفهم شخصيات ومواقف وأفكارا مضيئة، تبلغ حد البطولات التى يقبل التاريخ على تسجيلها فى صفحاته.

ثم إنه لا يفصل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العربى الكبير، إنه يربط بين الاثنين، ويعدهما وحدة واحدة لا تتجزأ ولا تنفصم، إدراكاً منه للدور المهم الذى أدته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية، فى إبان اشتعالها من أجل الاستقلال والتحرير.

ذلك أنه واحد ممن اشتركوا اشتراكاً فعلياً ومباشراً فى صفوف الثوار، ومن ثم كانت جل موضوعات رواياته وقصصه. ثم كان صدقه مع الثورة، وواقعيته فى التعبير عنها، وتصوير المحترقين بنارها ووقودها. ولعل إسهامه هذا جعله يقف فى موقف مخالف تماماً لأولئك المثقفين الذين آثروا الابتعاد عنها، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هنالك. قاصدين مصر، أو سوريا، أو تونس، أو العراق، لكى يبدأوا تعليمهم، أو ليستكملوه حتى آخر الشوط؛ فإن منهم من بقى بعيداً عن أتون الثورة والمعركة، حتى حصل على درجة الدكتوراه، ثم عاد بعدها إلى الجزائر باحثاً عن منصب أو وظيفة عليا.

لكن **الطاهر وطار** لم يفكر فى شىء كهذا؛ إذ دفعه حرصه الشديد على أن يؤدى واجبه الوطنى ـ كأى مواطن عادى مخلص لبلاده ـ إلى البقاء حيث الثورة والثوار. ولعل هذا هو سر عدم انتظامه فى سلك التعليم الرسمى النظامى، بل إنه السبب فى كونه لم يحصل على مؤهل جامعى أو ما دون الجامعى. اختار طريق التثقيف الذاتى وسيلة وحيدة وممكنة لتنمية قدراته ومواهبه، وجعل «الشعب» ينبوعه الرئيسى ومنطلقه فى رؤيته الأدبية والفنية

والاجتماعية، يستمد منه شخصياته، ومواقفه، وأحداثه، وموضوعاته، ولغته، وحواره القصصى. ويتوجه بكل هذا ـ من خلال عمل أدبى روائى أو قصصى ـ إليه، أى «الشعب».

ولا ننسى أنه منذ بداية الاستقلال وهو يقدم للشباب القارئ نماذج جيدة من الأدب العالمى الذى حاول تعريف القارىء به، كما قدم بعض صور للكتاب الواقعيين الذين التزموا بكل ما يهم الإنسان العادى فى بلادهم، وإنْ لم يواصل الدور. واكتفى بأن يكون هو نفسه النموذج الحى الواقعى؛ من خلال ما طفق يقدمه للقارئ الجزائرى.

ذلك أنه كان مشرفاً على الملحق الثقافى لصحيفة «الشعب» العربية اليومية. قبلها كان رئيساً لتحرير صحيفة «الجماهير» الأسبوعية النقدية الساخرة. كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق **أحمد بن بيللا** ثم ما لبث أن عمل مراقباً بالجهاز المركزى لحزب جبهة التحرير الوطنى الجزائرى. وممّا يذكر له أنه ـ فى بداية الثورة الزراعية بالجزائر ـ تبرع بجميع حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والأفلام؛ للثورة الزراعية. كما أنه ـ رغم اشتراكه فى الثورة ـ لم يطلب وظيفة أو منصباً أو بعثة فى الخارج أو دراسة جامعية هنا أو هناك، بل إنه اكتفى فى حياته بالإخلاص الشديد لعمله القصصى والروائى؛ بعيداً عن صخب الندوات، والمحاضرات، والإذاعة، والتليفزيون، والثرثرة حول ما يكتب. وهى مواقف صادقة طبيعية، تنسجم مع سابق مواقفه ورؤيته النضالية والفكرية.

ويبدو أنه لم يفكر جاداً فى الإقدام على طبع نتاجه الأدبى ونشره، إلاّ بعد أن استقرت الأوضاع فى الجزائر، بعد تسع سنوات من انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٥. وهذا هو السر فى تتابع صدور أعماله المتنوعة وتلاحقها. وقد تنبه لذلك، فسجل تاريخ كتابة كل عمل أدبى فى نهايته، حتى يكشف للقارئ الفارق الزمنى بين تاريخ كتابة العمل، وزمن صدوره. وليس من صنعه ولا من تدبيره أن تنشر معظم أعماله فى وقت واحد؛ إذ منها ما صدر فى الجزائر، ومنها ما صدر فى بغداد، ومنها ما صدر فى بيروت؛ وهكذا.

يضاف إلى هذا أنه فى مقدمة بعض أعماله الروائية، كان يدون الظروف التى أحاطت بكتابتها، ثم نشرها. مثال ذلك ما يقوله فى كلمته عن رواية «**اللاز**»: (وطيلة السنوات السبع ٦٥ ـ ٧٢ التى استغرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر، كان يطغى علىّ الشعور بالذنب. إن بلادى تسير إلى الأمام بخطى عملاقة، المدارس تنبت من الأرض نبتاً، والمعاهد تتطاول فى المدن والقرى تطاولاً، والمعامل تثقل بآلاتها أرضنا شرقها وغربيها وشمالها وجنوبها، والإنسان فى كل ذلك يتطور، وأنا مشدود إلى هذه القصة، أتفرج على الماضى ولا أساهم فى المعركة الحاضرة، حتى أنهى هذه؛ حتى أصل إلى التعرية عن آخر الجذور. بعد ذلك أنكب على إبراز الوجه الجديد لبلادى العزيزة. ذاك ما كنت أمنى به نفسى، طيلة السنوات السبع. واليوم، وبعد أن أنهيت هذا العمل الذى آمل أن يحظى برضا القراء، وبانتباه النقاد، يصبح وعداً على، سأقتطع من عمرى سنوات أخرى، ساعة فساعة، لأضع رسماً جميلاً لبلادى الثائرة.. بلاد التسيير الذاتى والثورة الزراعية، وتأميم جميع الثروات الطبيعية؛ والمسيطرة على تجارتها الخارجية، والمتصنعة، والمتثقفة، والواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة فى العالم، وإلى جانب مريدى الحرية والسلام والعدل.»[2]

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من الشعراء وكتاب القصة والرواية تستلبهم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية ، وبالتاريخ القومى ، وبحركات النضال ؛ بمعنى أنهم فى الأغلب الأعم راحوا ينظرون إلى الماضى ؛ إلى الوراء . ومع تسليمه بأن هذا الماضى جميل ومشرق ، فإنه يحذر من التقوقع داخله ، ومن عدم الالتفات إلى الحاضر السائر قدماً . إن ذلك قد يباعد بين الكتاب وبين حركة الحياة فى مجتمعهم ، ويجعلهم لا يعيشون المشكلات التى قد تطرأ فى حياة الناس ، وعلاقاتهم الجديدة بعد الاستقلال ، والقضايا التى تطرح نفسها أثناء فترة التشييد والبناء

أما ما يشير إليه من موضوعات ومسائل يلزم الالتفات إليها ، والتعبير عنها ، أو تصويرها ، واتخاذ مواقف منها ، فإنها الثورة الزراعية ، والصناعية ، والثقافية ، ومسائل الإصلاح الزراعى ، وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائرى الآن . فالشرطى جديد ، والموظف جديد ، والتاجر جديد ، والحاكم جديد ، والموت والحياة ، كلاهما جديد ، فى كيان انسلخ من كيان آخر ، وراح يقيم أطر شخصيته وأسسها . وهو فى سبيل ذلك يصادف عدداً هائلاً من الصعاب والتناقضات .

وكان طبيعياً أيضاً أن يحدد **الطاهر وطار** موقفه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية رواياتهم ، من أمثال **مالك حداد** ، **محمد ديب** ، **كاتب ياسين** ، وبخاصة أنه فوجئ بأن دارسى الأدب ومؤرخيه من الغربيين فى أوربا ، وفى بعض البلدان العربية كذلك ، لا يتصورون أن للجزائر أدباً غير هذا الذى يكتب باللغة الفرنسية . ولما كان هو واحداً ممن يحرصون على تأكيد الانتماء العربى ، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر ، وعلى إعلان ما يجرى من اجتهادات جادة ، فى كل الجوانب والمستويات ، فإنه كتب محاولاً إقناع المثقف فى المشرق العربى (بأنه يوجد فى الجزائر أدب باللغة العربية ، وأن اقتصاره على معرفة **كاتب ياسين** ، **ومالك حداد** ، لايعنى تعمقاً فى المعرفة ؛ فهؤلاء عملة صعبة ، تجعلها أداتها فى متناول العالم أجمع ، بل قد يعنى تقصيراً ليس فى حق زملاء يحاولون الإسهام فى إثراء المكتبة العربية ، أو فى حق شعب يجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته ــ التى استهدفت ولا تزال تستهدف للغزو الاستعمارى والإمبريالى ــ وإنما فى حق نفسه بالذات ، كمثقف لا يكلف نفسه عناء إطالة عنقه ليرى ، من هناك خلف بعض الأسماء التى وصلته عن طريق الترجمة)[٣] .

إنها صرخة فى وجه الذين لا يبحثون عن الأدب المكتوب باللغة العربية فى الجزائر ، الأدب الواقعى الاشتراكى على وجه التحديد ، الذى صدر عن كتاب عرب ، يؤمنون بعروبتهم ويعتزون بها . ويلتحمون بقضايا شعوبهم ، ويلتزمون التزاماً داخلياً نابعاً من وعيهم الذاتى ، وإدراكهم الموضوعى لما يحيط بهم ، بضرورة التعبير عن واقعهم ، وإنسان مجتمعهم ، ولحظاته الحاضرة ، وأيامه المستقبلة .

° ° °

والكاتب الجزائرى **الطاهر وطار** من مواليد ١٩٣٦ . صدر له حتى الآن ، مسرحية «**الهارب**» ومجموعات من القصص القصيرة هى : «**دخان من قلبى**» و «**الطعنات**» و «**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**» . أما رواياته فإنها «**اللاز**» ١٩٧٤ ، و «**الزلزال**» ١٩٧٤ ، و «**الحوات والقصر**» ١٩٨٠ ، و «**العشق والموت فى الزمن الحراشى**» التى يعتبرها الكتاب الثانى لروايته الأولى «**اللاز**» ؛ وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة والنشر ببيروت ١٩٨٠ .

وفى كل هذه الأعمال ، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح : فكرياً واجتماعياً وسياسياً . فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمى لمشكلات المجتمع الجزائرى ، وينتصر للطبقات العاملة ، زراعياً وصناعياً ، وينبذ البورجوازية وأصحاب الأرض وكبار أصحاب الثروة ورأس المال . وهو يؤيد الثورة الشاملة ، الجذرية ، التقدمية . وهو فى قصصه ورواياته ، واقعى اشتراكى ، يلتزم بكل ما طالب به الواقعيون الاشتراكيون . لذا فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن تسللت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طويل ، كالمباشرة ، والخطابية ، وتغليب الهدف الثورى على حركة الشخصيات ، والأحداث الفنية ، والحوار الحى ، والبناء الدرامى .

إنه لا يخفى التزامه بكل ماورد فى الميثاق الوطنى الجزائرى ، وبالاتجاه السياسى والاقتصادى والثقافى الذى كانت تتبناه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراحل هوارى بومدين ، لأنه يرى ، بل يعتقد ، أن هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية . ومن ثم جاء احتفاله بالمضمون السياسى والاجتماعى فى رواياته . وقد كان ذلك نتاج اشتراكه فى الثورة من ناحية ، والمرحلة السياسية التى كتبت فيها أعماله من ناحية أخرى ، وحاجة القارئ ــ بالعربية ــ فى الجزائر من ناحية ثالثة .

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالحلم والرومانسية واليوتوبيا والإلغاز والتضمين والرمز ، وإنما كانت تتيح الفرصة للكلمة الواقعية ، الصريحة ، الصادقة ، المباشرة ، التى تنقل إلى القارئ صورة أمينة عن المناخ الذى عاشته الجزائر ، والمشكلات التى يعانى منها إنسان اليوم . كما أن اشتراكه فى الثورة اشتراكاً مسئولاً ، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذى كان يدور بين الثوار بعضهم والبعض الآخر ، وبينهم ــ مجتمعين ــ وبين القوى غير الثورية التى كانت تعمل على شل حركة الثوار . ومن خلال الثورة استطاع أن يتبين قيمة الإنسان العادى البسيط وإسهامه الحقيقى فى النضال من أجل أمته . وهذا ما تؤكده روايته الأولى «**اللاز**» .

فى «**اللاز**» .. يحاول الكاتب استكشاف مَنْ الثوار الحقيقيون ، الذين يخرجون من قاع المجتمع ، ومن باطن الأرض الفوّارة ، ليناضلوا ، وليخططوا ، وليحلموا ، وليدفعوا أرواحهم ثمناً لوطنيتهم . فالثورة بهم ، ومنهم ، ولأمثالهم ، أمثال «**اللاز**» «هذا اللقيط الذى لا تتذكر ، حتى أمه ، من هو أبوه . وكأنما التقطته من بين الرماد مثل الدجاجة . برز إلى الحياة يحمل كل الشرور . كان فى صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس ، يضرب هذا ، ويختطف محفظة ذاك ، ويهدد الآخر ، إنْ لم يسرق له النقود من متجر أبيه ، أو الطعام من مطبخ أمه ، حتى إذا جاء يوم الأحد بادر إلى الملعب ، شاهراً خنجره فى وجوه الصغار حتى يتزلوا عن إرادته ، ويكنزوه منه ، تارة بدورو لكل لاعب ، وتارة يشتط ، فيطلب عشرة . لم يكن يجدى معه ، لا تدخل الآباء ، ولا تدخل «الشامبيط» ، بل الويل كل الويل لمن يتجرأ ، ويبلغ عنه أباه ، أو أخاه . مكابر ، معاند ، وقح متعنت ، لا ينهزم فى معركة ، وإنْ استمرت عدة أيام ، يضربه المرء حتى يعتقد أنه قتله ، لكن ما إن يبتعد عنه ، حتى ينهض ويسرع إلى الحجارة ، أو يرتمى على خصمه ، وإن فاته ذلك فى نفس اللحظة أو اليوم ، أعاد الكرة مرة ومرات ، مما جعل الجميع ، كباراً وصغاراً ، يهابونه ، ويتحاشون الاصطدام معه ، ويتنازلون له عن حق أو باطل ... اللقيط ، كلما كبر ، واعتقد الناس أنه سيهدأ ، أو على الأقل تخف وطأته ، ازداد سعاره ، ونمت فيه شرور ، لم تكن لتتوقع »[٤]

هذه الشخصية المتناقضة، الشاذة، الشريرة، سرعان ما تتحول بكل قواها هذه، إلى أتون الثورة، فتصبح حجر الزاوية فى كل الأعمال القاهرة التى لايقدر على أدائها إلاّ «اللاز» وحده. وقد وفق الكاتب فى إقناعنا بدورها، وبصدق تحولها، حتى سيطرت على المساحة الكلية للنص الروائى. بل إن الكاتب يتعمد أن ينثر بين صفحات الرواية نتفاً من الأخبار الخاصة باللاز، وبماضيه، دون أن يفاجئنا بتاريخ حياته منذ الصفحات الأولى. وكان كلما أدرك أن إحساسنا بهذه الشخصية الجادة قد يتوارى، إذا به يلتقط لحظة مشرقة بطولية، ويسلّط عليها أضواءه الغامرة، فيعمق لدينا الشعور القوى بقيمة «اللاز»، وبأهميته مناضلاً وزعيماً: «جنديان

يجران اللاز من ذراعيه، وثمانية يستحثونه السير، بالكلمات، والضرب بمؤخرات البنادق، بينما الدماء تتطاير، من أنفه ووجنتيه، وجبهته وشفتيه، وهو يترنح تارة، ويقاوم أخرى، صاباً سيلاً من الألفاظ الداعرة، شاتماً لاعناً الرب وعباده. المنظر عادى بالنسبة لجميع المشاهدين، عدا قدور الذى ظل، لحظة يراقب كل حركات اللاز، ويقلب كل كلمة يتفوه بها، إلى أن بلغ الموكب باب متجره.. بذل اللاز، آخر جهده، حتى تمكن من التوقف، ثم نظر إليه وبصق فى وجهه مزمجراً: راقم المنظر، يا خنازير حانت ساعتكم كلكم.»[٥]

عندئذ يدرك قدور مغزى تحذير «اللاز» للمناضلين الثوار. ارتضى أن يكون الضحية. وخشى أن يقع رفاقه فى أيدى السلطة الاستعمارية الفرنسية. ذلك أنه ظل يحتال على الحياة، وعلى الناس، وعلى الفرنسيين، فبادر إلى مصادقة العسكر، وصار يتردد على الثكنة، إلى أن اقتحم مكتب الضابط الفرنسى نفسه، ولم يعد يغادره، فلا أحد يمكن أن يشك فيه ولو للحظة واحدة. ففى الجزائر يطلق هذا اللفظ « » ــ اللاز ــ على الإنسان الذى لاتتمنى رؤيته تشاؤماً منه، أو نفوراً وعدم ارتياح إليه، وإن كنت ــ فى نفس الوقت ــ مضطراً بحكم الظروف لمقابلته. لكن على مستوى أوراق اللعب، يعتبرون الـ الرقم الفائز دائماً، والمتغلب أبداً، فى حين أن اللفظة فى الإنجليزية تعنى: الحمار، أو الشخص الأبله، الأحمق، العنيد، أو ذلك الذى يتصرف بحماقة، جاعلاً من نفسه سخرية الناس! استطاع الكاتب أن يجمع فى شخصيته الفنية ــ «اللاز» ــ كل هذه الأبعاد. وبرغم ذلك جعله الشخصية المحورية فى الرواية، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية. ولعله عن طريق تلك الملامح الظاهرة تمكن من اقتحام غرفة الضابط المخنث الشاذ، الذى لم يسمح لأحد بانتهاك أسراره الدفينة سوى «اللاز». ومن ثم سخر «اللاز» بذكائه وحدسه القوى ووطنيته الحادة، موقفه، لخدمة الثورة والوطنيين الشرفاء: «تبقى حجة واحدة، قوية بعض الشىء، فى فائدة اللاز، هى أنه لا أحد، يستطيع نسبة خيانة واحدة معينة له. وجميع الذين يلقى عليهم القبض، ويمكثون تحت التعذيب فى الثكنة، بعد خروجهم، يثنون على اللاز للخدمات التى يقدمها لهم. إنه لم يشهد أبداً ضد أحد، ولم يتردد مرة فى أن يشهد لفائدة من يستشهده. كما أنه لا يتوانى عن تقديم التبغ، والماء، لكل من يطلبه، مع أن الخونة الحقيقيين هم الذين يقومون بتعذيب إخوانهم.)[٦]

قريباً من مستوى «اللاز» الاجتماعى والنضالى، تقدم الرواية عدداً آخر من الشخصيات العادية، ليكونوا ــ جميعا ــ تجسيداً لحركة الشعب الجزائرى فى ثورته، بمعنى أنه لم ينتخب شخصياته من القيادات التاريخية أو الزعامات الشهيرة، بل التقط أناساً عاديين جداً، يؤدون دورهم الوطنى اللازم، من أمثال حمو، قدور، زيدان، آحمزى، سى العرجى، يستخدمون فى كفاحهم وسائل بدائية متاحة للتسلل، ولتهريب الجنود، وللمقاومة، ولنقل الأخبار والمؤن والسلاح، ولخداع العسكر الفرنسيين.

كذلك فإنه يحركهم حركة طبيعية إنسانية، ويقدم أحلامهم البسيطة، وخطاياهم اليومية، وممارستهم للجنس أو للحب، كما نجد ذلك فى تصديره علاقة قدور بزينة، وعلاقة حمو بالأخوات الثلاث: دايخة، مباركة، خوخة. واللاز نفسه، بعد أن ارتدى زى السارجان، الذى ضربه ضربا مبرحاً، والذى عذبه طويلاً وأجبره على الاعتراف بمعلومات عن زملائه، لم يغفل الكاتب الجانب الإنسانى لديه، وكيف نراه يطلب الخمر قبل التصريح بما يريدون. وعندما جاء رفاقه ليأخذوه بعيداً، وليساعدوه على الهرب، لم ينس قارورة الكحول، التى وثب نحوها واختطفها، وبسرعة ورشاقة قذف بها فى جيب سرواله، وتبع الجماعة التى انتظمت فى صف كما لو أنها إحدى دوريات التفقد! وهذا حرص من الكاتب على التعامل الإنسانى المعقول، القابل للتصديق، مع شخصياته، باعتبارها أناسى. وهذا يؤكد أنه لم يضف إليها من الصفات الخارقة للعادة، اللامعقولة، ما يجعلها غريبة، بعيدة عن المعقولية والتصديق.

ويتأكد لنا ذلك أيضاً، فى تصويره للخونة من الجزائريين أنفسهم، أمثال الحركى الذى فر من الثكنة، والذى أرسل ــ كجاسوس ــ للاطلاع على الشبكة التى يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف العسكر الفرنسيين، وبعطوش الذى استخدمه الفرنسيون فى التنكيل بخالته «حيزية» وزوجها الذى هو عمه فى نفس الوقت. وكيف أنه عاشرها أمام زوجها ــ عمه ــ مرة، ثم فتك بها، وقد جنت فى المرة الثانية، وانتهى أمره معها بأن مزقها بالفأس، وما لبث أن فتنها برصاصات مسدسه[٧].

وعلى هذا النحو تحفل صفحات «اللاز» بالنقد لكل الأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التى يراها الكاتب من وجهة نظره غير سوية. ومنذ الصفحات الأول للرواية تطالعنا آراؤه الناقدة، فهو لا يرضى عن أولئك الذين يستثمرون شهداء الثورة، ويذهب إلى أن الشهداء الذين شاركوا فى الثورة من قدامى المجاهدين، قد تحولوا إلى بطاقات تبرر لذويهم أن يحصلوا على منح مالية كل ثلاثة أشهر (أنانيون نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات فى جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر، ثم نطويها مع دريهمات فى انتظار المنحة القادمة)[٨].

وآباء الشهداء لم يعودوا يملكون إلاّ الارتزاق وانتظار الموت، لا شىء إلاّ لأن أبناءهم اشتركوا فى الثورة واستشهدوا فيها (الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً، البرانس مهلهلة، رثة، متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط، تشدها أسلاك صدئة، والأوجه زرقاء جافة. ليس لنا من الماضى إلاّ المآسى، وليس لنا من الحاضر إلاّ الانتظار، وليس لنا من المستقبل إلاّ الموت. تتآكل كالجراثيم، وليس غير)[٩]. لعله يطالب بتكريم هؤلاء، أو بضمان حياة وادعة هانئة، ومستقبل أفضل.

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حيناً، فإنه فى غالب الأحيان، يعلو صوته، وترتفع نبراته، وبخاصة عندما تحتد المناقشات السياسية، ويطول أمرها. فثمة مناقشات سياسية بين زيدان وأخيه وقدور، حول تجميع الشباب، والمعارك،

والحرق ، والوضع الذى أصبح عليه الناس من فقر وبؤس وعـرى وجهـل ومـرض وظـلم . (صفحات ٤٤ ، ٤٥) . كما أن هناك اجتماعا مطولا دار فيه حوار بين زيدان ورفاقه المناضلين ، تجده قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١) ، وليس ثمة ما يدعو إليه من الناحية الفنية . وقد كان التلميح كافياً جداً بدلاً من الإسراف فى الحوار الصارخ المباشر .

وشخصية الكاتب سافرة جداً عندما يكون الحوار حول التناقضات الطبقية ، حيث يكشف عن وعيه الطبقى ، وانحيازه الحاد للطبقات المطحونة . الثورة ــ فى نظره ــ ثورة طبقية لتحقيق الاشتراكية بين فقراء الجزائر ، أمثال اللاز وحمو وقدور وسى الفرحى . وبين أغنياء الجزائر والبورجوازية الفرنسية الغازية المستعمرة . ومن ثم فإنه يرى النضال الحق ينبغى أن يكون فى جبهتين ضد قوتين متحدتين : ضد الاستعمار أولاً ، والبورجوازية المتعفنة المرتبطة بالمصالح الاستعمارية ثانياً . وهذا واضح جداً فى ص ٢٠ ، ٥١ . وفى غيرهما . (ينبغى أن أهتم به أكثر ، وأعمق وعيه الطبقى)[١٠] ، (المهم فى الوقت الراهن أن يقوى إيمانهم بوطنهم ، وبحريته . وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء مثلهم مثل المستعمرين ، أعداء اليوم ، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا ، وأحنوا رؤوسهم للعاصفة ، فإنهم سرعان ما يسترجعون ويسيطرون على الوضع)[١١] ، (هذه الحركة ينبغى أن تتبنى الصراع الطبقى من الآن ، وإلاّ بقيت مجرد حركة تحرر . الخطر كل الخطر أن يحولها الاستعمار إلى صالحه ، فيعلن عن انتهائها ، ليخلّف الوطن بين أيدى العملاء والصنائع)[١٢] .

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً : (الصبح هو الحق . وهذه البلاد ليس فيها حق ، لكن سيأتى يوم ، ولا يبقى فى الوادى إلاّ الحجارة ، إلاّ الصبح ، إلاّ الحق . يخرج الفرنسيون ، يفقر الأغنياء وينعدمون ، ينام جميع الناس على الشبع . نقرأ كلنا . نتعلم العربية والرومية ، بما فيها الإنكليزية والألمانية والروسية . يصبح الحاكم من عندنا . الشانبيط ، والخواجة ، والقائد ، والشرطى ، منا . نصير فـاهمين ، نـظـيـفين ، جـمـيـلين ، محترمين ، كالفرنسيين)[١٣] .

أيًا ما كانت المآخذ الفنية القليلة التى قد تؤخذ على رواية « **اللاز** » ، فإن **الطاهر وطّار** بُعَيْد نشره هذه الرواية ، جعل كل الأنظار تتجه إليه ، كما سبق أن اتجهت إلى **عبد الرحمن الشرقاوى** بمجرد صدور روايته « **الأرض** » . كل منهما كانت علامة على طريق ، وحملت رؤية جديدة ، وحركت واقعاً آسناً ، واستهدفت شيئاً أبعد ما يكون عن التسلية والترفيه . كل منهما تصدر عن معاناة فعلية ، ومعايشة واقعية لا متخيلة ، وكل منهما تشع بما للغة العربية من دلالات قوية نافذة ، بالرغم من بساطتها وسهولتها .

وبالرغم من أنه كاتب مشارك فى الثورة ، وينحاز إلى قواها الفاعلة ، فإنه لم يسلّم بصراعاتها الداخلية التى كانت تحدث فى صفوف الوطنيين ، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذى بدأ ضد الاستعمار والتخلف والقهر ، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم . فزيدان والد « **اللاز** » ثورى شيوعى ، ينضم إلى الثورة عن وعى وعن اقتناع بحتميتها ، يتعدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصفوف المناضلين ، بيد أن الثورة تعدمه ، فى موجة التطهير التى قادتها جبهة التحرير ، بدعوى التخلص من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صفوفها ، لأن زيدان لم يتخل عن فكره الماركسى ، ولا عن عقيدته . بل إنّا نلاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين متطرفين فى وطنيتهم ، إذ إنهم اعتقلوا من قبل رجال الثورة وأودعوا مخبأ فى قاع الجبل ، وفى الجب ، لا يدرون ما مصيرهم ، ومع ذلك فإنه يجعلهم مناصرين تماماً لأهداف من اعتقلوهم ، ولا ينظرون إليهم إلاّ نظرة الرفيق إلى الرفيق .

والطاهر وطّار فى هذه الرواية وفى غيرها ، نجا تماماً من التأثر بنجيب محفوظ . ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب ، وبخاصة فى البلدان التى شهدت ظهور هذا الفن متأخراً ، قد ساروا فى ضوء كتابات نجيب محفوظ ، وعلى هدى أسلوبه . وهناك من راح يقلده مع تغيير فى أسماء الشخصيات ، والأماكن . أمّا **الطاهر وطّار** فإنه لم يتأثر إلاّ بمؤثرين اثنين : عقيدته ورؤيته ، وواقع الحياة فى مجتمعه ، ونأى بنفسه عن **محاكاة نجيب محفوظ** ، وعن التأثر بالكتاب الغربيين ، وكتب رواياته بشكل تقليدى ، ملتزماً بالبناء الفنى المألوف ، الذى لا يسعى إلى إغراب أو ثورة أو تعقيد .

فى بعض الأحيان ، قد يوحى إلى قارئه بأنه يستغرق فى ذكر تفاصيل وجزئيات متباينة ، لكن سرعان ما يكتشف القارئ أن هذه الجزئيات التى راح يلملمها من هنا وهناك وهنالك ليست إلاّ أشياء ضرورية ومهمة لخدمة الجو العام ، والمناخ النفسى الذى يسود الرواية . فأنت لن تعتقد فيما يثار حول « **اللاز** » ، دون أن تكون ثمة إشارات أو تلميحات إلى بعض التغير البسيط الذى طرأ على حياة أمه : «صارت تشترى السكر بالكيلو ، والقهوة بالعلبة ، والزيت باللتر ، بل إنها من حين لآخر ، تشترى علبة حلوى الترك ، أو شيئاً من الجوز أو التمر ، بينما كان الدخان لا ينبعث من كوخها إلاّ من سنة لأخرى . » وهكذا ، فإنه لم يسرف ــ لأنه كاتب واقعى ــ فى تجسيد الحالة الاقتصادية للأم وتضخيمها ، تأكيداً لما يثار حولها من أنها تقوم بدور القوّادة للضابط الفرنسى الذى يرتبط باللاز بعلاقة غير مفهومة للعامة ، وإنما حاول أن يكون محدداً ومعقولاً ومنطقياً فى تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادى للأم .

* * *

وإذا كانت شخصية « **اللاز** » هى حجر الزاوية فى أولى روايات الكاتب ، فإن رواية « **اللاز** » هى المحور الذى دارت حوله بقية أعماله ، لدرجة أنه أطلق على روايته الأخيرة « **العشق والموت فى الزمن الحراشى** » الكتاب الثانى للاز . ولعله خطط لنفسه منذ البداية كتابة رباعية روائية : فى الجزء الأول منها ــ « **اللاز** » ــ عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط ، طوال ثمانية أشهر ، إبان اشتعال الثورة ، دون أن يكون مؤرخاً ، على الرغم من أن بعض الأحداث التى تعرض لها قد وقعت ، أو وقع ما يشبهها ، إذ وقف منها فى زاوية معينة ، ليلقى عليها نظرة القصاص الخاصة . ثم جاء الجزء الثانى ممثلاً فى رواية « **الزلزال** » ، لينتقل إلى المرحلة التى واجهت فيها الثورة أعداءها الداخليين ، عندما بدأت تعلن عن التغيير المادى الاقتصادى فى حياة الفلاحين . إن مجرد الإعلان عن الثورة الزراعية والإصلاح الزراعى هو كشف وتعرية للقوى المضادة التى أسفرت عن وجهها القبيح ، وراحت تخطط لاغتيال أحلام الفلاحين ، ولتوزيع الأرض خفية ، ولتدمير مخططات الثورة ، ولضرب كل المؤيدين لمثل هذه الخطوات الجريئة . « الشيخ بو الأرواح » ــ على سبيل المثال ــ وهو يبدو للقارئ محافظاً على القديم ، حريصاً كل الحرص على ستبقائه كما هو ــ لا يرضى عن أى تجديد أو تطوير ، بل إنه يلعن كل من يذكر هاتين الكلمتين ، لأنهما ترتبطان بما يسمى « الاشتراكية » التى سوف تسلبه ما يتصور أنه حق خاص جداً له وحده . لذا اصطبغت نظرته إلى كل شىء بصبغة معادية ، نافرة ، رافضة . فهو يرفض عدد السكان المتكاثر فى مدينة « قسنطينة » ، كما يرفض المتسولين والمتسولات ، وينفر

من الحركة المطردة المتصاعدة ، ومن زحام الناس فى الشوارع ، ويطرد الألوان والروائح ، ويلعن العمال وتواجدهم فى المدينة . وأحداث الرواية تقع فى مدينة «قسنطينة» بعد الاستقلال بتسع سنوات .

وفى الرواية تركيز على شخصية «بو الأرواح» رمز التخلف ، والرجعية . وثمة تعرية الشخصية من الداخل ، وبخاصة فى القسم الخامس المعنون : «جسر المصعد» ، إذ يتعمقه الكاتب رغبة فى استكناه داخله ، وغرائزه ، ورغباته المعقدة المتناقضة ، بل إن الكاتب يفعل نفس الشىء مع الجد والأب ، ومعظم أفراد أسرته ، يريد بذلك أن يكشف عن الخزى واللا خلق والبواعث الدفينة وراء سلوكه الراهن . وهو يرد كل تصرف حاضر آنى إلى بواعث قديمة كامنة ، وكأنها موروثة لدى الجد والأب ، ثم ظهرت آثارها فى نفسية «بو الأرواح» نفسه ، منذ شب عن الطوق ، فى علاقاته النسوية ، وزيجاته السابقات ، وعقمه ، وجشعه ، ورغبته العارمة فى الاستئثار بالمال والعلم والجنس والأرض .

ولعل هذا القسم من الرواية هو أبعدها عن المباشرة ، والإيضاح ، والخطابية ، وأقربها إلى الفن الصحيح . ولم يفصل الكاتب هذا الخيط النفسى عن الموقف العام للشخصية منذ بداية الرواية ، حيث يتبلور إحساسها الكلى إزاء التطور العام والخاص الذى يلاحظه حوله ، فكل شىء يتغير ويتطور إلى الأفضل : الأقارب الذين لم يتعلموا ، أدوا دورهم الوطنى وواصلوا الكفاح فى ميادين أخرى ، ومن كان يتصور أنهم أراذل القوم ، استطاعوا أن يغيروا مجرى حياتهم . أمّا «بو الأرواح» فإنه الوحيد الذى ظل على حاله ، متشبثاً بأفكاره ، متقوقعاً داخل مصالحه الخاصة ، منحازاً إلى نفسه الخربة التى تريد تدمير كل جديد ، وتنتظر الزلزال الذى يحطم كل ما جدّ على حياة الناس والمدن .

(الطاهر النشال ضابط سام يحل ويربط . عمار الحلاق شهيد . نينو الدلاّل الخائن ، أب لشخصية . بالباى المفلس راض عن وضعه . سعدان مهرب الصابون والمخدرات صهر لضابط سام يحل ويربط . صدقت يا رسول الله . صدقت يا حبيب الله . من علامات قيام الساعة أن يتطاول الحفاة العراة ، رعاة الشاة فى البنيان ، وأن تلد الأمة ربتها ، وأن يتغلب الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعلى . فتلك علامة قيام الساعة . وها هى تحل . إن زلزلة الساعة شىء عظيم)[14] .

والرواية كسابقتها مكتوبة بشكل تقليدى ، حول شخصية واحدة ، وفى إطار زمن لا يتجاوز الساعات الست . ونلمح فيها ثقافة الكاتب العربية ، ومعايشته للتاريخ العربى الحديث . حين يربط بين بعض ما يحدث فى الجزائر ، من مظاهر سلوكية وأخلاقية ، وما يجرى فى بقية البلدان العربية بتراث المغرب العربى ، تبرزها مناقشاته الدائمة لابن خلدون ، وتحليله نظريته ، وإمعانه النظر فى آرائه الخاصة بالمدنية والعمران والبدو والحضر وما إلى ذلك .

• • •

ويقتحم **الطاهر وطار** فى روايته الثالثة (**الحوات والقصر**) على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها ، وأسوارها المنيعة ، بعد أن خرجت من قاع المجتمع ، لتختصم على القمة . إنها القوى الثورية المصطنعة ، التى نبتت من أصول شعبية فقيرة ، وارتقت باسم الشعب ، حين أجادت التعبير عنه بشكل مفتعل ومزيف ومصنوع . وسرعان ما يكتشف الناس العاديون أن هذه القوى التى تنهش المصالح ، والبراءة ، والأصالة ، والتى تفتت وحدة الجماعة ، وتحطم الاستقرار النفسى والأمن الاجتماعى ، والتى تستثمر الفقر لإذلال المطحونين ، والجنس لا متصاص دم الأصحاء ــ هذه القوى المتسلطة المستبدة ، ليست إلاّ مجموعة من اللصوص ، يفقأون العيون الحالمة ، ويبترون الأيادى الكادحة الفاعلة ، ويفتكون بالعذارى ، ويثيرون الرعب والفزع فى نفوس كل الناس .

ولأول مرة يستخدم الكاتب **الرمز** . وهو رمز شفّاف أقرب إلى الفهم والوضوح منه إلى الغموض . وقد توسل بالرمز ، ليقول كل الآراء والمعانى التى أشرنا إليها . اصطنع شخصية «على الحوّات» ــ الصياد ــ لتحمل كل الملامح الشعبية المتأصلة ، كالتفانى فى خدمة الجماعة ، والحب ، حتى لمن يظهرون العداء ، والذكاء المتوقد ، الذى يستعان به فى أشد المواقف تعقيداً ، لخدمة الناس ، والخيرهم ، والصبر للوصول إلى الهدف الإنسانى . وهو يصادف عدداً من القرى ، لكل قرية منها أناسها ، وأفكارهم ، ومطالبهم . قرية الأعداء ــ قرية التحفظ ــ قرية الاحتجاجات ــ قرية التساؤلات . وكل قرية ترمز إلى معنى أو فكرة . كما أن السمكة الكبيرة ليست إلاّ رمزاً .

ولا يتصورن أحد أنه يهيم فى الخيال الرومانسى اللا محدود . ومهما بدا خياله ، فإنه يعكس الواقع ، فى صور تدعو إلى التساؤل عن إمكانية تواجدها . والحق أنه أراد أن يصرح بأن الواقع المزرى من الغرابة والشذوذ ، بالشكل الذى يجعل الناس يتساءلون عمّا إذا كان معقولاً وجود هذه الصور الغريبة ؟ ! وإذا كان تصور وجودها ــ خيالياً ــ غير ممكن وغير قابل للتصديق،فما بالنا بها وهى واقعية وموجودة بالفعل لا بالقوة ، والناس يعيشونها لحظة بلحظة ، ويوماً فى إثر يوم ؟ !

وما لاحظناه فى «**اللاز**» نلاحظه هنا ، وهو أن الكاتب يضرب على وتر الشخصية الشعبية ، المنتقاة والمنتخبة من وسط الجماهير . إن «على الحوات» إنسان عادى بسيط ، أحب الناس فأحبوه ، وأخلص لهم فأخلصوا له ، وصاروا سنداً يستند إليه . حمل همومهم ومشاكلهم ، وسعى من أجل التعبير عنها ، فى مواجهة الزعماء المستغلين الذين ينتهكون الحرمات ويمتصون دماء الناس . وإذا به يدمر هو نفسه ويمزق تمزيقاً ، وإذا بالناس يلتفون حوله ويفتدونه . إنه رمز للشعب العامل الطيب ، الذى ينتصر فى النهاية ، ويعرى أعداء الشعب من الحكام اللصوص . وأيضا فقد كان الكاتب حريصا على تبيان أن قرية الأعداء أشبه بالنظام الشيوعى الصارم ، لكنها القرية المتقدمة ــ تكنولوجيا وفكرياً ــ عن باقى القرى التى مرّ بها «على الحوات» . وهذا هو الانعطاف الذى يسفر عن نفسه فى كل روايات الطاهر وطّار .

وهناك أقوال جريئة مبثوثة هنا وهناك . وأيّا ما كانت الشخصية التى تصدر عنها ، فإنها أقوال المؤلف أولاً وأخيراً . والأمثلة على ذلك كثيرة . «إن القصر لا يمكن أبداً أن يعرف شفقة أو عطفاً . العطف والشفقة لا يدخلان قلوب اللصوص إطلاقاً . كيف يشفق أو يعطف اللئيم ؟ »[15] ، «القصر يقول لجميع الخيرين ، فى شخص على الحوات ، إذا كنتم حقاً تحبون السلطان وتكونون له الولاء التام ، فما عليكم إلاّ اتباع أهل قرية التصوف والانضمام إليهم »[16] ، «منذ عصور طويلة ، لم يتقدم واحد من الرعية ، ليثبت ويؤكد صنعته . ولقد كشف على الحوات عمّا كنا نعمل على كشفه منذ تسع وتسعين سنة . أثبت أن القصر شىء ، وأن الرعية شىء آخر . وأن نظرة القصر إلى الرعية ، هى نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب ، وغير ذلك مما خلق ، ليؤدى له خدمة ، وليس ليتلقى منه خدمة . »[17] ، «أن تتهم بالشعوذة والسحر فتحرق . أو أن يطلب منك سمكة من هذا النوع كل يوم فتعجز وتقتل . أو أن تحسد على ما قد تنال من نعمة فتغتال . هل فكرت جيداً يا على الحوات »[18] ، وأخيراً «هؤلاء إخوة على الحوات ، المجرمون السفاحون . لقد اعترفوا فى الساحة وكشفوا عن سرائرهم الخبيثة . هذا هو العرش إذن »[19] .

• • •

ويعود الكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع ، فى آخر رواياته «**العشق والموت فى الزمن الحراشى**» ، ١٩٨٠ . وهو فى هذا العود يختار أبطال روايته ، مجموعة من شباب الجامعة ، ممن تطوعوا للمشاركة فى أعمال الثورة الزراعية . إنهم جيل جديد مختلف عن قدامى المجاهدين ، يعرفون مناضلى العالم الثالث ، ويؤمنون بالثورة ، ويدركون أبعاد التناقضات الطبقية المحدقة بهم . يعيشون لحظات المراهقة الفكرية ، وإن كانوا قد تخلصوا من عقد الجهل والفقر واضطهاد العدو المتفوق .

وخلال فترة التطوع القصيرة فى إحدى القرى الجزائرية ، تثار خلافات بين المعسكر الرجعى من بعض

الشباب الدخلاء من أمثال مصطفى ، والمعسكر الثورى الذى تمثله جميلة وثريا وغيرهما . لكنا لانظفر بمستوى فنى من الصراع الدرامى . إذ انحصرت الخلافات فى مجرد مناقشات بيزنطية لفظية ، حوارات شباب مراهق دينياً وسياسياً ، لدرجة أننا نجد فقراً بعينها مكررة من روايات الكاتب السابقة ، فضلاً عن أنه انتهى إلى حشو روايته بآراء الفلاسفة ، والثوار ، والأدباء ، والشعراء ، من الفرنسيين والعرب والصينيين والفيتناميين والأتراك .

والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنه عندما يستشهد بأقوال **«بابلونيرودا»** و **«لينين»** فى **«المختارات»** مثلاً ، يحدد المجلد والجزء وموضوع الفصل «ابن السلطة وابن الثورة المضادة» ، ويشير إلى المصدر فى الهامش ، واسم المترجم ، وتاريخ الطبعة ، وكأنما يعد بحثاً ولا يكتب رواية فنية .

ولأول مرة نجده فى هذه الرواية يهتم اهتماماً فائقاً بذكر دوره مناضلا ورفيقا **لهوارى بومدين** ، ومشاركا فعليا فى الثورة الجزائرية : (أعرفه منذ الخمسينيات ، وأعرف بالتقريب كل تركيبات فكره . لقد استمعت إليه يتحدث ، بعد عودته من مؤتمرات طرابلس ، وتركته مرة ينتظر ، خلال نوبة حراسة كنت أقوم بها ، قرابة العشرين دقيقة ، تحت الشمس المحرقة فى انتظار أن يحضر رئيس فرقة الحراسة ، وعشت حتى الأعماق فترة إعلان تمرده عن الحكومة المؤقتة بكل شجاعة ، وأجريت معه حديثاً صحفياً يوم لم تكن الأمور بيده ، لعله أول تصريح سمح لنفسه بإعطائه بعد الاستقلال ، وتشربت كل كلمة قالها فى خطبه ، ولدى تفسير لكل حركة قام بها . وقد تحديته أكثر من مرة . كان علىّ أن أتحداه ، بحكم ممارسة الكتابة ، وبحكم تواجدى السياسى معه ، وأيضا بحكم يساريتى التى لايمكن أن أتطهر منها وأنا فنان محكوم عليه بالتوق إلى الأمثل فالأمثل . إننى أعرفه كما أعرف نفسى .)[20]

وكثيرة هى الصفحات التى أشاد فيها بدوره بوصفه كاتبا استطاع أن يدخل إلى التاريخ الأدبى والنفسى والاجتماعى فى الجزائر ، شخصية **«اللاز»** التى تحمل معانى عظيمة متعددة ، والتى تجسد نضال الشعب وآلامه ، وما تزال تحرس الثوار ، وتظهر فى الوقت اللازم ، بحيث أصبح **«اللاز»** فى نظر الكاتب وعلى لسانه ، نموذجاً فريدا يجد فيه كل جزائرى نفسه ، وكل شعب مناضل حر يجد فيه رؤيته الآنية والمستقبلية ، فهذه الشخصية رمز لما كان ولما هو كائن ولما ينبغى أن يكون.اللاز موجود فى كل جيل ، فى كل مكان ، وكل زمان . اللاز كائن وغير كائن ، كائن حيثما حللنا وحيثما ولينا وجوهنا ، اللاز يملأ الدنيا . فى الجزائر ، والمغرب ، وتونس ، ومصر ، والهند ، والسند ، اللاز حق وغير حق ، اللاز هو الشعب ، والشعب هو المستقبل . وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة . على هذا النحو ينوه الكاتب بعبقريته فى رواية **«اللاز»** : (برهما ، فى رواية اللاز كان عبقرياً حقاً ، استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة ، ذات طابع خاص ، تجرى ببلادنا ، أن يستشف جوهر حركة **عبد الناصر** . ربط بين ما يجرى عندنا وما يجرى عندهم ، وكما لو أنه يمسك بخيوط القضية كلها . كان شموليا وكان ذكياً . لم يربط بين مجريات الأمور فى مصر والجزائر فحسب ، بل أشر حركات العالم الثالث كلها ، وجعل إمكانية ارتباطها القريب أو البعيد بالإمبريالية وبعدو الأمس واردة جداً . لقد حدد بالتدقيق ، الحركات الثورية من غير الثورية ، وترك كل الاحتمالات ممكنة لمستقبل الجزائر)[21] .

نجد ، بعدئذ ، تفريقاً بين ظروف الثورة فى مصر وفى الجزائر . وآراء وأفكارا سياسية كثيرة جداً . وحديث الكاتب عن نفسه يطول ويطول ، دون لف أو دوران . بكل الوضوح والمباشرة . هناك صفحات كاملة تعتبر ترجمة شخصية للكاتب ، وصفحات أخرى أقرب إلى أن تكون مقالات سياسية ، أو نقداً اجتماعياً صريحاً . ولا أحد على الإطلاق يشك فى أن الطاهر وطّار «مثقف ومناضل وطنى نزيه» ، لكن التصريح بذلك فى عمل روائى ، يصدم القارئ الذى ينهيأ لمعايشة رواية موضوعية . إن تضخيم الذات إلى هذا الحد ، ربما جاز فى مجال آخر غير الرواية ولدى قراء لا يتوقعون من الكاتب الواقعى الاشتراكى طغيان الأنا والذاتية بهذا الأسلوب اللافنى . ودون داع أو ضرورة تفرضها أحداث الرواية وموضوعها الأساسى .

إنه يجعل من كتاباته أناجيل ودساتير وتعاليم ، ولم يعد ذلك يخفى على أحد ، فقراؤه يعرفونها ويحفظون كلماتها ، ويعشقون أبطال رواياته . لقد حوّل بعض شخصياته الروائية ــ فى صفحات روايته الأخيرة ــ إلى ما يشبه الشخصيات الحضارية التاريخية المحفورة فى ذاكرة الشعب . فالناس يتحدثون عنها ، ويذكرون مواقفها ، ويشيدون ببطولاتها ، وهكذا . وهو يفرض على قارئ روايته هذه ، قراءاته وكتابه الذين يفضلهم ، أمثال **مايا كوفسكى وهمنجواى وكامى وكاتب ياسين** . وينقل عنهم بعض العبارات والفقرات ، كما يستشهد بأشعار بعض الشعراء ، ويدون نماذج من شعرهم .

هذه المساحات الهائلة التى شغلتها المناقشات ، والحديث الشخصى ، أفقدت كثيراً من الفصول حيوية الصراع ، وحرارة الأحداث ، والتعمق فى نفسيات الشخصيات . ولعله أيضاً ابتعد بالقارئ عن الواقع الفوّار المتحرك الحى ، وجعله يتابع ــ **فقط** ــ آراء الشخصيات وأفكارها ومناقشاتها التى لا تخرج عن دائرتين اثنتين : الدائرة الأولى هى دائرة الشباب المتحمس للثورة الزراعية والمتهم بالشيوعية ، والدائرة الثانية هى قوى الثورة المضادة للثورة من الداخل ومن الخارج معاً ، أى من داخل صفوف الثورة ومن خارجها . ومما أضعف بناء الرواية ، عرض الكاتب لتلك الرسائل الغرامية التى كان يبعث بها يومياً أحد المعيدين بكلية الآداب إلى «جميلة» التى لا تحبه ، فلم يكن ثمة ما يدعو إلى تلك الفقر التى انتقاها الكاتب ، وهى مكتوبة بلغة شعرية .

ومع ذلك كله فإن **الطاهر وطّار** يعد واحداً من أهم كتاب الرواية العربية فى الجزائر ، وهم قلة يشقون الطريق فى صعوبة بالغة . وهو فى وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواعى القائد . الذى يضرب المثل لجيله وللأجيال القادمة ، على قدرة الفن الأصيل الجاد فى الريادة والتوجيه ، وعلى إمكانياته اللا محدودة فى التأثير والتغيير ، وأنه الساعد القوية التى تعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعية . وإذا كان ذلك قد تحقق ــ بشكل أو بآخر ــ من خلال بعض رواياته وقصصه القصيرة ، وإذا كانت تلك الكتابات فى هذه الموضوعات المحددة ضرورية فى أعقاب الاستقلال ، وفى إبان الثورة الزراعية والثقافية ، فإن على الكاتب أن يبدأ فى ارتياد آفاق جديدة ، ومعالجة مشكلات جديدة ، تواجه الإنسان العادى فى حياته اليومية . ولا شك أن الكاتب المستقبلى يؤمن ــ بما لا يدع مجالاً للشك ــ بأن واقع المجتمع الجزائرى فى السبعينيات والثمانينيات يختلف ، وأن القضايا تختلف . وأنه ينبغى أن تتعدد أساليب التعبير عنها . كما يلزم ألاّ يقف الكاتب جامداً عند نقطة الابتداء لا يتعداها . وهذا من واقع الاعتقاد بقدرات هذا الكاتب الجيد ، الذى سوف تحتذيه أقلام الشباب من الكتاب المبتدئين ..

○ هوامش

(١) انظر : «بانوراما الرواية العربية الحديثة» د . سيد حامد النساج ــ دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٨ .

(٢) اللاز ــ الطاهر وطّار ــ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ــ الجزائر ١٩٧٤ ــ ص ٨ .

(٣) الزلزال ــ الطاهر وطّار ــ دار العلم للملايين ١٩٧٤ ، ص ٦ .

(٤) اللاز ــ ص ١٢

(٥) اللاز ــ ص ١٦ .

(٦) اللاز ــ ص ١٥ .

(٧) أنـظـر تصـديـره الجيـد لهذا المشهـد . صفحات ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .

(٨ ، ٩) اللاز ــ ص ٩ ، ١٠ .

(١٠ ، ١١ ، ١٢) اللاز ــ صـفـحـات ــ ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ .

(١٣) اللاز ــ ص ٤٣ .

(١٤) الزلزال ــ دار العلم للملايين ١٩٧٤ ــ ص ١١٤ .

(١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩) الحوات والقصر ١٩٨٠ ــ صفحات ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ٢٦٦ .

(٢٠) العشق والموت فى الزمن الحراشى ١٩٨٠ ــ ص ١٤٥ .

(٢١) العشق والموت فى الزمن الحراشى ص ١٤١ وانظر صفحة ١٨٦ ، ١٨٧ .

اللغة ... الزمن ..
دائرة الفوضى

□ عبد الرحمن الخانجي

استعمال اللغة وتوظيفها للدلالة على الحدث أو الموقف إنجاز من أعظم إنجازات **الطيب صالح** فى مجال الرواية العربية الحديثة ، وحقل من الدراسات لا يزال بكرا ، يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث الجاد . تكشف هذا الجانب من أدب **الطيب صالح** ومساهمته الحقيقية فى مجال الرواية العربية . ولعل مرد ذلك أن **الطيب صالح** قد قرأ وهضم وتمثل أساليب الرواية الغربية ، وبخاصة فى توظيف اللغة للدلالة الفنية .. فلا يخلو **الطيب صالح** من أصداء **فوكنر وكونراد وإليوت** . **فالطيب صالح** ـ فى تشكيله اللغة ـ لا يستقر على زمن واحد ، بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة ، مرة هو فى غيبوبة الحلم ، مزاوجا بين زمانين فى الماضى والمستقبل ، ثم يعود إلى اليقظة ، حالاً فى زمان حاضر ، ليضرب فى مجاهيل الكابوس والهذيان ، عائدا مرة ثالثة إلى الصحوة والوعى . وهكذا نرى الأزمنة متداخلة تداخل الفكرة المعبر عنها ؛ تارة **هى** «لغة» ما نعده قبل الكلام ، وأخرى **هى** مباشرة وصريحة وواضحة ، وثالثة **هى** مونولوج بين الكاتب وشخصياته . ومن ثم تتراوح **الضمائر** ـ فى تشكيل الأزمنة ـ بين الغائب والمخاطب والمتكلم ، عاكسة زوايا مغايرة للرؤية . ونرى حدثا واحدا . ونستشف موقفا واحدا . ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة . وهنا تتعقد شخصيات **الطيب صالح** وتتركب ، **فاستعمال ضمير واحد** يعنى موقفا واحدا ، أى زمنا مفردا ، ويفرز شخصية مسطحة ذات بعد واحد . **واستعمال ضميرين** ، يعنى فى الغالب موقفين أو رؤيتين ، سواء فى زمنين مختلفين أو فى نفس الزمن . أما **تداخل ضمائر ثلاثة فيعنى** «الفوضى» فى تركيب الموقف ، يعنى الاعتراف فى ضمير المتكلم ، والمحاسبة وزجر النفس والتأمل فى ضمير المخاطب ، ويعنى «الشيئية» فى ضمير الغائب . ومن هنا كانت شخصيات **الطيب صالح** ـ مستفيدة من سيطرته على اللغة ووعيه بالزمن ـ تتنقل فى سهولة ويسر بين الماضى والحاضر والمستقبل . فالماضى هو **عالمها الشخصى** ، والحاضر هو ارتباطها وإحساسها **بالعالم الخارجى** ، والمستقبل هو استقراء **واستشراف لما «سيكون»** ، **ببداهة ما هو «كائن»** ، **وبتجربة «ما كان»** . وفى المواقف التى تتردد فيها الشخصية بين الماضى والحاضر والمستقبل ، يعمد الطيب صالح إلى لغة تحمل ألفاظها دلالات من ظلال المعانى للعالم الداخلى للشخصية . ومن أنجح أساليبه وأكثرها تأثيرا فيها مقابلته بين **اللفظ وضده** . ويقول الراوى قبل أن يقرر اختيار الحياة فى آخر مشهد من «موسم الهجرة» ، وبعد أن نزل إلى الماء : «تلفت يمنة ويسرة ، فإذا أنا فى منتصف الطريق بين **الشمال والجنوب** ، لن أستطيع **المضى** ، ولن أستطيع **العودة** . وفى حالة بين **الحياة والموت** رأيت أسرابا من القطى متجهة شمالا . هل نحن فى موسم **الشتاء أو الصيف** ، **هل هى رحلة** أم **هجرة** ؟ »[1] وبهذا **التكنيك** ينفذ الطيب صالح إلى معنى مغاير بين النفى والإيجاب ، معنى ليس قاموسيا أو مصطلحا عليه ، بل هو نتاج شرعى للقاح الماضى والمستقبل فى الحاضر ..

وقد جعل تداخل الأزمنة «التواصل» شعوريا محضا بين **الطيب صالح** وقارئيه ، ذلك أن المعنى المعبر عنه فى الموقف أو الحدث متداخل ومعقد بدرجة يصعب معها على الكلمات القاموسية فى استعمالاتها العادية أن توفيه حقه . ومع ذلك تظل لغة الطيب محافظة على ما للشاعرية من لون وطعم خاصين ، بما فيها من انسياب ورنين ورقة وامتلاء معبر عن شعور حى مكثف . ونستشهد على هذه الخاصية فى لغة **الطيب صالح** بمونولوج م . سعيد فى أول لقاء له بجين مورس : «رأتنى فرأت شفقا داكنا كفجر كاذب . **كانت** عكسى تحن إلى مناخات استوائية ، وشموس قاسية ، وآفاق أرجوانية .. **كنت** فى عينيها رمزا لكل هذا الحنين .. **وأنا** جنوب يحن إلى الشمال والصقيع »[2] (لاحظ التنوع فى استعمال الضمائر ، ومقابلة اللفظ بضده) . ومصطفى سعيد ـ بعد ـ كان على وعى بقيود اللغة ، ومن ثم عمد إلى نوع من التفرد فى تعامله معها . وقد شكل هذا «الوعى» منحى مهما فى صياغة «**موسم الهجرة**» . (ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض ، وتسرح الجيوش ، ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبى كرة الماء مع التمساح فى النهر ، إلى أن يأتى زمان السعادة والحب هذا ، سأظل أنا أعبر عن نفسى بهذه الطريقة الملتوية)[3] ويقول **الطيب صالح** مؤكدا أهمية الأسلوب ، وأن الأسلوب هو طريقة استعمال اللغة والتى **هى المادة الخام** : «اللغة مهمة جدا جدا .. حصل لبس بين الشكل والمضمون . بعض الكتاب ظنوا تغليب المضمون يعنى إهمال الشكل ، حتى إن كتابا كبارا جيدين يكتبون بأسلوب أقل ما يقال فيه أنه فيه الكثير من الإهمال . اللغة مهمة جدا جدا » .[4] وهذه العناية باللغة ، ممثلة فى الأسلوب ، جعلت فى روايات **الطيب صالح** بعض المقاطع أقرب إلى الشعر منها إلى النثر ، بما فيها من إيحاء وتصوير وإضمار وقطع وتكثيف ، فى إطار من الإيقاع والترديد : «كان القمر يبتسم بطريقة ما ، وكان الضوء كأنه نبع لن يجف أبدا ، وكانت أصوات الحياة فى «**ود حامد**» متناسقة متماسكة ، تجعلك تحس بان الموت معنى آخر من معانى الحياة لا أكثر .. كل شئ موجود وسيظل موجودا .. لن تنشب حرب ولن تسفك دماء .. وسوف تلد النساء بلا ألم ، والموتى سوف يدفنون بلا بكاء .. » .[5] ويقول فى موقف آخر : «انفض السامر وقد أصاب الدم المسفوح كل أحد برشاشه .. مات الحب أو كاد

يموت .. كانت الشمس **تشرق وتغرب** ، والقمر **يطلع وينزل** ، والريح تهب ، والنهر يجرى ، والبلد **تنام وتصحو** .. كل شئ فقد طعمه ومعناه » .(٦) .. وفى مثل هذه المقاطع الشعرية يعمد الطيب صالح إلى **تفتيت اللغة وتكسيرها** لتكون معادلا موضوعيا للحدث المحكى ، أو الموقف المروى ، أو الحالة الشعورية المصورة . ونحس أن تركيب الصور وتآزرها يدفع بالموقف من كل جوانبه ، ثم يفتته إلى جزيئات **هى** مكونات الكل : «وبغتة هبط على عناء ثقيل نهالكت تحت وطأته على المقعد .. **الظلام** كثيف وعميق وأساسى ، وليس حالة ينعدم فيها الضوء . **الظلام** الآن ثابت كأن الضوء لم يوجد أصلا ، ونجوم السماء مجرد فتوق فى ثوب قديم مهلهل . المطر أضغاث أحلام .. صوت لا يسمع مثل أصوات أرجل النمل فى تل الرمل » (٧) **ويقول فى موقف** آخر : «كان المكان صامتا لا كما تنعدم الضجة ، ولكن كأن النطق لم يخلق بعد » .(٨)

وفى «مريود» برزت بوضوح ظاهرة «التفتيت» ومزاوجة التراكيب لتقريب الصورة وتكثيفها وخلق معادل لها . ذلك أن «**مريود**» بطبيعة صياغتها تحتاج إلى هذا الأسلوب الفنى ، لأن صورها النفسية ـ الداخلية ـ كانت متوازية ورصيفتها الخارجية : «طغت خشخشة الجريد اليابس على الأصوات فى خياله فانتبه .. أصغى لجريد النخلة فى هبوب الريح مثل هيكل عظمى فى أكفانه .. **شاخت الآن تلك النخلة كما شاخ هو** .. » .(٩)

وفى مقاطع معينة من روايات **الطيب صالح تنقسم** اللغة فى أسلوبها وزمنها عن السياق العام . وفى هذه الحالة يكون المقطع من الرواية ـ غالبا ـ **نقطة تحول مهمة فى الدلالة** . وهو يرد دوما على لسان شخصية ليست رئيسية ، حتى لا يؤثر هذا الانفصام على مبناها الاجتماعى أو النفسى . ونحس فى مثل هذه المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طازج ومصفى . ينبع من أغوار سحيقة ، وكأنها جُمّاع لغات كُثُر . كأنها أناشيد العهد القديم ، أو بعض خطب الفراعنة ، أو مأثورات الكهان . وهى تمزج بين الشعر والحكمة والشفافية والحزن والفرح . ومن أبرز خصائصها الانسياب النفسى والإيقاع المرتبط بالحدث ـ توترا أو انفراجا وهدوءا . ونذلل على هذه الظاهرة بمونولوج «عشا البايتات» ليلة ذهابه لاستلام الأمانة : «الراجل الكبير صفق بإيديه .. جات بنيه زى الحورية .. مهدها طالع يادوب ، زى تمرة اللالوب .. عريانة جل ، تتقصع وتتقدل . الكفل زى السحلية ، والبطن زى جداين الشايقية .. مسكتنى من شيق وقالت لى هاك هينى .. رقدت وفتحت فخذيها ، شفت البيها والعليها . قالت بالله يا شاكى تعال وأرقد بين أوراكى .. تلقى مناك وتنال هناك . آخ آخ يا اخوان من وقدة النيران » .(١٠)

ويخلص عشا البايتات ، بعد استلام أمانته ، وبعد حدوث التحول ، إلى فلسفة أعمق وأشمل .. تتساوى عنده **الأشياء** ، فيخرج الصوت ليس صوته ، **يخرج نشيدا وترديدا** لما كان وما سيكون . لقد رأى وسمع وأدرك ، ولكن أداته للتعبير هى اللغة ، وهى ـ فى مثل حالته ـ أداة عاجزة ، لأن الذى حدث أكبر من أن تستوعبه مصطلحات اللغة فى مفردات ألفاظها العادية وكلماتها القاموسية . وهذا يستعين بالإيقاع المحدث للشجن والتطريب ، فيحاول بالتنغيم أن ينفذ إلى مسارب النور ، نور المعرفة الحقة ، وأن يغيب فى الصحو غيبوبة الوعى والإدراك : «طلعت الميدنة وأنا أبكى ، ما اعرف على إيش ولأيش ، من الحزن ولا السرور ، فريت الأذان يا اخوان ، طلع الصوت ما هو صوتى .. صوت مليان بالأحزان .. ناديت فوق البيوت .. ناديت للسواق والشجر .. ناديت للرمال والقبور .. والغياب والحضور .. ناديت للضالين والمهزومين والمكسورين .. للصالحين والسكرانين .. ناديت للنصارى والمسلمين .. ناديت الله أكبر ، الله أكبر ، وأنا أبكى وأنوح ، ما أدرى أبكى على تلك الليلة .. » .(١١) (لاحظ دلالة التكرار [**ناديت**] على زيادة النغم والإيقاع) . وبالمثل كان نشيد «**ود الرواس**» ، بما استقطب فى لغته من ترديد وشجن ، استقراء واعيا لموقف «**ود حامد**» ، لموقف الإنسان ـ استقراءا للحقيقة التى ضاعت زمانا ، وبضياعها ضاع أناس كثيرون . محيميد قد عاد إلى ود حامد لأنه أراد أن يرجع إلى نقطة البدء الصحيحة . «**ود الرواس**» ـ بحسه الساخر ـ يضحك من سذاجته وينشد : «أهلا بيك ومرحبا .. ود حامد مسجمه ومرمده .. فى الصيف حرها ما ينعقد ، وفى الشتاء بردها أجارك الله .. النمى وقعت لقوح التمر ، الضبان وقت طلوع المريق ، فيها الدبابيب والعقارب ومرض الملاريا والدسنتاريا .. حياتها كد ونكد . ومشاكلها قدر سبيب الرأس .. أسألنا نحن خابرنها زين .. الولاده لى كواربك .. » (١٢) هذا **الموقف فى** ترديده وإنشاده مماثل لموقف حسب الرسول ود مختار عندما أهل عليه ضو البيت ذات فجر من الليل . **فطرح موقفه وموقف ود حامد ـ فى نقطة تحول مهم فى مجرى الرواية ـ بصوت غنائى موقع بالشجن والأحزان** : «**أهلا وسهلا بالضيف الغريب الجاينى من بلاد الله .. وصلت محل عشا الضيفان وجمة الفتران**» . **ثم ينكفئ على ذاته فى نفس النشيد مردداً «ونحن بعلم الله حالتنا حال . عندنا عنز واحدة ترضع وتور وحيد بدون بقرة . لا حمار ولا سرج ، وبيتنا قطيبة تسع ما بنيناه طين ، ومختار ابنى طفل رضيع ... فى البيت شوية دخن ، لا سمن ولا لحم . زارعين القمح ومنتظرين فرج الله** .. » (١٣)

أما خطبة عم محمود فنعدها النشيد الأساسى فى ترديد الطيب صالح ، فقد لخص فيها لضو البيت ـ الغريب الوافد ـ حالهم . **وهى بذلك تحلق فوق مختلف الأزمنة ، فهى الماضى والحاضر والمستقبل ، وهى التناقض والمصالحة بكل أشكالها ، وهى الأمن والاستلاب ، الوطن والاغتراب ، الإيمان والإلحاد ، العدل والظلم ، هى الإنسان بكل ما فيه ، وهى قيمته وشموخه . واللغة فى المقطع تشف عما يبين وما لا يبين ، عن التوقع والحدس ، عن الفرح والحزن ، عن ما يقال وما لايقال : «ياعبد الله . نحن كما ترى نعيش تحت ستر المهيمن الديان . حياتنا كد وشظف ، لكن قلوبنا عامرة بالرضى . قابلين بقسمنا ال قسمها الله لينا . نصلى فروضنا ، ونحفظ عروضنا ، متحزمين وملتزمين على نوايب الزمان وصروف القدر . الكثير لا يبطرنا ، والقليل لا يقلقنا . حياتنا طريقها مرسوم ومعلوم من المهد إلى اللحد . القليل ال عندنا عملناه بسواعدنا ما تعدينا على حقوق إنسان ، ولا أكلنا ربا ولا سحت . ناس سلام وقت السلام ، وناس غضب وقت الغضب . إلّى ما يعرفنا يظن إننا ضعاف إذا نفخنا الهواء يرمينا ، لكننا نحن قبلناك بين ظهرانينا زى ما نقبل الحر والبرد ، والموت والحياة . تقيم معنا ، لك ما لنا وعليك ما علينا ، إذاكنت خير تجد عندنا كل خير ، وإذا كنت شر فالله حسبنا ونعم الوكيل** » .(١٤)

وقد كان نشيد زواج ضو البيت معادلا موضوعيا للحدث ، فقد رقصت الجمل وشعت الكلمات بإيحاءات الدلالة وعظم المصالحة ، واتسقت فى سيمفونية الكون التى لا نشوز فيها ، مرددة ومنشدة «أصوات الفرح العظيم» . **وفى** هذا النشيد أعفى **الطيب صالح** اللغة من كل سلطان ، وجردها من كل قيد ، وترك لها الاختيار لصياغة التشكيل الذى ترتضيه ، فكانت شعرا فوق الشعر ، وعادت إلى دلالتها الأولى فى لغة الكهان والسحرة ، وعادت للغة دلالة الكلمات الأسطورية ومالها من سيطرة على الهواء ، وتحكم فى المصائر ، وفتح لأبواب الغيب ، واستشراف للمجهول . عادت اللغة تعويذة ورقية .

كيف لا «والليلة كل شيخ صبى ، وكل شاب عاشق ، وكل امرأة أنثى ، وكل رجل أبو زيد الهلالى . الليلة كل شئ حى . فاح العبير ، وعم السرور ، وشعشع الضوء ، ولاذت جيوش الكدر بالفرار . كل غصن تثنى ، وكل نهد ارتعش ، وكل كفل ترجرج ، وكل طرف كحيل ، وكل خد أسيل ، وكل فم عسل ، وكل خصر نحيل ، وكل فعل جميل .. **وكل الناس ضو البيت**» .(١٥) وهو لا ينفصل فى الشكل والمحتوى عن نشيد عرس الزين . نشيد المصالحة والفرح الكبير : «جوارى الواحة غنين ورقصن تحت سمع الإمام وبصره .. كان المشايخ يرتلون القرآن فى بيت ، والجوارى يرقصن فى بيت .. المداحون يقرعون الطار فى بيت ، والشبان

يسكرون فى بيت .. كان فرحا كأنه مجموعة أفراح ».[16] ومن خلال هذه المصالحة كان النشيد الأساسى نشيدا للفرح ، وترديدا لمعجزات الحب وقدراته : «اليوم ، سوف يجهل العاقل ، ويسكر المصلى ، ويرقص الوقور ، وينظر الرجل إلى زوجته فى حلقة الرقص ، فكأنه يراها لأول مرّة ».[17]

والأمر المهم فى عنصر الزمن على إطلاقه لدى **الطيب صالح** أو غيره هو استمراريته عن طريق الإثبات وليس عن طريق النفى . وقد نتساءل : هل بإمكاننا أن نختبر أو نمارس ظاهرة «سرمدية» الزمن ؟ وهل يمكن أن نطرح المعادلة :

إذا كان كل الزمن موجودا سرمديا

إذن فكل الزمن غير مسترد ـ ؟

وفى هذا الموقف لا بد من مقارنة بين **إليوت والطيب صالح** . فقد حاولا معا أن يصفا كيف يتفاعل فى عنصر الزمن المؤقت Temporal والدائم Eternal وقد بلغا معا درجة من التقارب المثير للدهشة فى الرجوع إلى نفس العناصر الطبيعية : الضوء والماء . وانعكاس أحدهما على الآخر . مقاطعا أو معترضا سريان الزمن العادى (المؤقت) . ومن ثم يكتسب بهذه المقاطعة لمحة من الزمن السرمدى . نرى هذه المقاطعة تماثل لدى **الطيب صالح** «دائرة الفوضى» . ولدى **إليوت** فى

The still point of the universe

ال Four quartets . وقد حاول **الطيب صالح** تطوير هذا التكنيك فى «**ضو البيت**» . وبلغ **قمته** فى «**مريود**» . ومحاولاته هذه أقرب إلى محاولات **جوزيف هيلر** فى كتابه Catch 22 . والذى نرمى إليه هو توجيه الاهتمام إلى ظاهرة تتكرر عندما نعمد إلى تشتيت عنصر الزمن فالفوضى .. إطار عام يعمل فى اتجاهه تأكيدا نقطة معينة .. وهنا يكون الــزمــن دائمـا مــقــاطــعـا .. ونرى الراوى ينتقل ـ بوعى ـ فى الزمن ماضيا وحاضرا . ووجه المقارنة فى هذا المقام أن لحظات الرؤيا التى فى **مريود هى** من نفس نسيج تلك الرؤيا التى فى ال Four quartets . بل يمكن أن نقارن بين مونولوج محيميد فى مطلع **مريود** ومطلع ال Burnt Norton عند **إليوت** . والذى نرمى إلى تأكيده هنا هو «الاستمرارية فى عنصر الزمن ، ليس عن طريق النفى بل عن طريق الإثبات .. ».[18] وبهذا الفهم «للفوضى» كمصطلح يرتبط «بموقف زمن» تحمله اللغة ، نزداد قربا من فهم الطيب صالح . «فالفوضى» من أكثر المواقف تعقيدا ، وهى تداخل فى الزمان والمكان ينبع من الداخل ، وفى إطارها تتم المصالحة بمفهومها العام والخاص . وقد حاول **الطيب صالح** أن يقرب فهم هذا المعنى فى قوله : «مشاكلى النفسية مرتبطة بعملية الكتابة فقط . لأننى أغرف من ينبوع داخلى عميق ، وهذا الينبوع هو **منطقة الفوضى ، هى أن كل شئ أصبح محتملا** ، وكلما أوغل الكاتب داخل نفسه بحثا عن الضوء ، ازدادت الفوضى .. ثم تأتى فترة تستقر خلالها عملية الخلق فيتضح الطريق ، قد يكون خاطئا أو صحيحا .. المهم فى اللحظة نفسها يكون هو الضوء .. ».[19]

وإذا بحثنا عن نماذج لمنطقة الفوضى وجدناها ـ بداهة ـ ترد فى أشد منعرجات الرواية تكثيفا أو تحويلا أو اتخاذا لقرار أو تشعيبا لموقف . وفيها ينتقل الراوى ـ بوصفه أداة ـ بين الماضى والحاضر . فمثلا قبل أن يدرك يقينا أنه «بشكل أو آخر ، أحب حسنه بنت محمود ، أرملة م . سعيد ».[20] كان عليه أن يعبر دوامة **الفوضى** .. اللحظة مشحونة بانفعال ، والمشاعر منسوبة بعبر معارج شتى . ولحظة الفوضى تتطلب اتخاذ القرار فى اللحظة نفسها ، لا قبلها ولا بعدها : «وأنا ماذا أفعل الآن وسط هذه الفوضى ؟ هل أقوم إليها ، وأضمها إلى صدرى ، وأجفف دموعها بمنديلى ، وأعيد الطمأنينة إلى قلبها بكلماتى ؟ .. ولكننى أحسست بالخطر . وتذكرت شيئا ، فلبثت واقفا هكذا زمنا فى حالة بين الإقدام والإحجام .. وبغتة هبط على عناء ثقيل ، تهالكت تحت وطأته على المقعد .. ».[21] وفى المشهد الختامى لموسم الهجرة ، وقبل أن يتخذ الراوى قرارا حاسما باختياره الحياة ، كان لابد له أن يخطو إلى القرار عبر أعتاب الفوضى : «كنت أرى أمامى نصف دائرة .. ثم أصبحت بين العمى والبصر .. كنت أعى ولا أعى .. هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حى أم ميت ؟.. لن أستطيع المضى ، ولن أستطيع العودة .. وفى حالة بين الحياة والموت رأيت سربا من القطى متجهة شمالا .. هل نحن فى موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هى رحلة أم هجرة .. اذا مت فى تلك اللحظة فإننى أكون قد مت كما ولدت ، دون إرادتى ».[22] ..

وفى «**بندر شاه**» ، عندما اختارت القوى الغيبية مريودا ليعقد صلحا بين الماضى والمستقبل ، كان هناك بالضرورة تحول ، تحول عظيم ألم بود حامد فى دوامة الفوضى : «كانت الريح تجئ من مغاور بعيدة تصرخ آه شر ونار .. كانت العفاريت تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر ، من الحقول والرمال وشعاب الجبال .. وتولول هب هد رب دن ند نار دار آه ها ، ثم تتكشف الضوضاء فى كلمة واحدة : بندر شاه . كانت البلدة كأن طائرا رهيبا اقتلعها من جذورها وحطمها بمخلبه ودار بها ثم ألقاها من شاهق .. كانت **الفوضى** تنفجر تحت أقدامنا . وكان الناس يجرون مشتتين ها هنا وها هنا يبحثون عن شئ ولا شئ ، يبحثون عن المصدر وليس ثمة مصدر .. ثم رد رش شب شن شر بابه يدنا داه ده ، تنصهر وتختلط وتتشكل صورة مجسمة هى صورة بندر شاه على هيئة مريود أو مريود على هيئة بندر شاه ، وكأنه يجلس على عرش تلك الفوضى ممسكا خيوط الفوضى بكلتا يديه ، وسطها وفوقها فى الوقت نفسه مثل شعاع باهر مدمر .. ».[23] وبندر شاه ـ بعد ـ هو التآمر المستمر ضد الحاضر من قبل الماضى والمستقبل ، فلا غرو أن كان أهل الحاضر «يصمتون صمتا قلقا هشا ، كما يهدأ الموجع برهة ، ثم تعود الفوضى . »[24] .. وفى ذلك الفجر ، فجر الأمانة ، انداحت دائرة الفوضى وعمت ود حامد جميعها ، «كأن نبيا ولد فى ذلك الفجر ، أو أن معجزة وقعت ، أو أن كارثة كونية حدثت ».[25] وتمت المصالحة بحضور الناس ، كل الناس . ودخل الجامع من لم يدخل الجامع فى حياته ، وقد تساءل الراوى من ثم : «هل ذلك الزحام لأن أرما عظيما حل بالبلد ؟ ».[26] ومن خلال كل ذلك ووسطه وفوقه «أحس محيميد أنه يغرق ، ورأى فوق خط الأفق الشخص الذى كان جالسا تحت النافذة ، جالسا فى صدر القاعة ، كما كان تلك الليلة ، أسود اللون ، أزرق العينين ، ممسكا بخيوط الفوضى مثل **شعاع باهر مدمر**.. ».[27] وعندما أصبح محيميد وحده إزاء قدره ، كانت المواجهة فى دائرة الفوضى . كيف لا وهو قد عبر

الكونية ، يوم حارب بسلاح جده ، ولم يحارب بسلاحه هو ، ويوم أن تجاذبه نداء مريوم ، نداء الحياة والمحبة ـ وقهره سلطان جده فى تلك اللحظة» . لمح وجه مريم وسمع صوتها ينادى «يا مريود ..يا مريود » وأخذ الصوتان يتجاذبانه (صوت الدوامة ونداء مريم) ، وأخذ صوت الدوامة الكونية يعلو حتى طغى على الأصوات كلها .. لا يذكر أين كان جده حينئذ .. انقطع الحبل الذى كان يربط بينهما . أصبح وحده إزاء قدر يخصه هو .. ثم حملته موجة إلى **مركز الفوضى** . كأن ألف برق برق ، وألف رعد رعد .. ثم ساد صمت ليس كالصمت .. أحس كأنه يجلس فوق **عرش الفوضى** مثل **شعاع باهر مدمر** ، كأنه إله ».[28] ..

وفى روايات **الطيب صالح** نجد أن «تجمع الفوضى» يتم من خلاله تلك المصالحة التى هى رؤيا حقيقية لإنسانية الحب وقدرته على صنع المعجزات . ومن أوضح نماذجها وأدلها شفافية «فوضى» عرس الزين ، فوضى ينبوع الحب الذى لا ينضب ، والذى أقام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل الناس فى إطار «المحبة» جمع أهل ود حامد وعرب القوز وفريق الطلحة والحلب المترابطين فى الغابة وجوارى الواحة .. وتلا المشائخ القرآن وقرع المادحون الطبول .. سكر الشباب ورقصت الفتيات .. صفق موى الأعرج وزغردت عشمانة الطرشاء .. وغنت فطومة وتثنت سلامة .. اختلطت زغاريد النساء فى حلقة المديح بزغاريد النساء فى حلبة الرقص .. تنقل الناس فى حرية بين حلبة الرقص وحلقة المديح .. هاجروا من الشوق إلى الصخب .. طعموا وسكروا

ورقصوا وفاضوا شوقا وتبتلا .. هذا هو عرس الزين فى دائرة الفوضى ممسكا بخيوطها عاقدا أواصر المصالحة فى الكون عازفا سيمفونية المحبة التى لا نشوز فيها .. »[٢٩] وفى حفل الصحراء أقاموا دائرة للفوضى تبعث من المحبة الذى يسكر والذى يصلى والذى يسرق والذى يزنى والذى يقاتل والذى يقتل .. «تحت السماء الجميلة الرحيمة أحس أننا إخوة جميعا .. »[٣٠] ارتفعت عقيرة السائق بالغناء ، واصطفت كل السيارات فى دائرة عظيمة .. دخلوا حلبة الرقص .. طعموا وشربوا وصلوا وسكروا .. ضربوا الأرض وصفقوا وحمحموا .. سلطوا أضواء السيارات على حلبة الرقص ، وانطلقت أبواقها ممتزجة بزغاريد الرجال والنساء .. نزل البدو من شعاب الوديان وسفوح التلال .. «وردد الليل والصحراء أصداء عرس عظيم » [٣١] ..

وعرس ضو البيت كان دائرة أخرى للفوضى ، تمت فيها ومن خلالها مصالحة عظيمة . جاء الناس من قبلى ومن بحرى ، من السافل والصعيد . عبر النيل وبالحمير وعلى الأقدام . وفى ذلك اليوم غنوا وسكروا وأنشدوا . جهل العاقل وسكر المصلى وطرب الوقور . «يجيئون فقراء كلهم بدرجات متفاوتة ، فيحتويهم فلك منتظم حول مركزه يدور بقدر معلوم .. يجيئون ضعفاء فيعودون أقوياء .. ومساكين فيعودون أقوياء ، وضالين فيجدون الهدى .. اليوم سوف تتلاحم الأجزاء فيصبح كل واحد أحدا » . [٣٢] دلالة هذه الفوضى ينبوع المحبة الذى لا ينضب ، وكيف لا «والليلة كل شئ حى ، فاح العبير وتم السرور وشعشع الضوء ولاذت جيوش الكدر بالفرار . كل غصن تثنى ، وكل نهد ارتعش ، وكل كفل ترجرج ، وكل طرف كحيل ، وكل خد أسيل ، وكل فم عسل ، وكل خصر نحيل ، وكل فعل جميل .. وكل الناس ضو البيت »[٣٣] ..

ونعود الآن مرة أخرى إلى بداية هذا الحديث فنؤكد الظاهرة التى ناقشناها فى أوله ، وهى ظاهرة تحقق مواقف «الزمن» لدى **الطيب صالح** من خلال عنصرى «الضوء والماء» ، فهما كالزمن ، يعنينا فيهما التدفق أو التيار أو الفيضان أو الانجاه ، أى **الاستمرارية** . ومن ثم بدت نقطة الماء المفردة كأنها كيان موحد من الماء ، واللحظة كذلك بدت كأنها كيان موحد من الزمن ، وهما معا ـ النقطة واللحظة ـ لا تعرفان مدى القوة الدافعة التى تحركها ، وإن كانا يمثلان جزءا أساسيا ومهما منها ، مالم يقفا خارجا عنها . وفى حالة الماء يمكن أن نتخيل إنسانا يقف على شاطئ النهر وينظر إلى الماء ، فمن موقفه ذلك يستطيع أن يرى الاثنين : النقطة والتيار الذى يدفعها ، والعلاقة بينهما . أما بالنسبة إلى «الزمن» فليس من المتاح لنا أن نفعل ذلك ، لأننا ـ بوصفنا بشرا ـ جزء من الزمن ، ولا سبيل إلى وقوفنا على شاطئ «اللازمنية Timelessness » ، ومشاهدة تدفق الزمن . ذلك أننا ـ مثل الدمى ـ نتحرك عبر تيار الزمن على نهر الزمن الذى لا شاطئ له . ولا يبلغ هذا الشاطئ إلا الموتى (وهم ـ للأسف ـ غير قادرين على الإجابة) . يقول الطيب صالح فى مريود « .. انقطع حبل الحديث ، لأن شيئا ما فى انعكاس **الضوء** على سطح **ماء النهر** ، جعل محيميد يلتفت إلى الوراء . أدار عنان حمارته واستقبل مشرق الشمس .. » . [٣٤]

وفى بعض المواقف يتداخل الزمن لدى **الطيب صالح** ويتمدد بين الماضى والحاضر ممسكا بتلابيب المستقبل . وإذا نظرنا إلى ضو البيت كخطوة فى سلم فنه «مريود» ، وجدنا أن معالجة الزمن قد تطورت إلى تكنيك لدى **الطيب صالح** . فى **«موسم الهجرة»** مثلا كان التداخل بين نقطة فى الماضى ـ عبرت ـ ورؤية للمستقبل ـ آتية . مصطفى سعيد غاب فى الماضى قبل أن يحل بلندن ، متكهنا بما «سيكون» بقناعة «ما كان» (وفكرت فى حياتى فى القاهرة .. واخذتنى سنة من النوم ، وحلمت أنى أصلى .. وحملنى القطار إلى محطة فكتوريا وإلى عالم جين مورس .. » . [٣٥] ثم تتكرر «لازمة» الرؤية حالة فى مختلف الأزمنة : «وحملنى القطار إلى محطة فكتوريا ، وإلى عالم جين مورس » . وقد يأتى التداخل مباشرا بين الماضى الذى يسترجعه الراوى ، والحاضر المفضى إلى المستقبل ، الذى يتداخل بين البعدين الزمانيين : «فى هذا المكان نفسه ، فى وقت مثل هذا ، ظلام مثل هذا ، كان صوته يطفو كأحوات ميتة طافية على سطح البحر ، ظللت أطاردها ثلاثة أعوام .. كل يوم يشتد توتر وتر القوس .. قوافل ظمأى والسراب يتوهج قدامى فى صحراء الشوق .. فى تلك الليلة حين همست جين فى أذنى «تعال معى ، تعال معى ! كانت حياتى قد اكتملت ، ولم يكن يوجد سبب للبقاء . وتناهت إلى أذنى صرخة طفل من مكان ما فى الحى ، وقالت حسنة .. » . [٣٦] وكذلك نرى تداخل الزمان بوضوح فى المشهد الأخير من موسم الهجرة ، فالراوى ـ فى الزمن نفسه ـ يسبح فى النهر وينقب فى غرفة م . سعيد : «ودخلت الماء عاريا تماما كما ولدتنى أمى .. أحسست برجفة أول ما لمست الماء البارد .. ثم تحولت الرجفة إلى يقظة . النهر ليس ممتلئا كأيام الفيضان ، ولا صغير المجرى كأيام التحاريق . لقد أطفأت الشموع ، وأغلقت باب الغرفة ، وأغلقت باب الحوش دون ، أن أفعل شيئا .. حريق آخر لا يقدم ولا يؤخر .. » . [٣٧]

وفى رواية **بندر شاه** تحول «التداخل» إلى أسلوب فنى روائى عند **الطيب صالح** ، وتطور إلى تداخل بين عالمين مستويين : عالم الشعور وعالم اللاشعور ، ولكل زمانه ومكانه ، فالتجربة لا يمكن أن تقدم فى زمن واحد ومكان واحد . لهذا يعمد **الطيب صالح** إلى أن ينزع نفسه بعيدا عنها ، وأن ينظر إليها باعتبارها شيئا منفصلا عن وجوده : «وفى أطراف ذلك الكابوس كانت النساء حاسرات الرؤوس وجوههن مغبرة ، يتشبثن برجال مكتوفى الأيدى ، مربوطين بحبل غليظ إلى سرج جمل ، وعلى الجمل جندى يحمل بندقيته ... فى ذلك الضحى كان الماضى والمستقبل قتيلين لا يجدان من يوارى جثتيهما أو يبكى عليهما .. » . [٣٨] وفى زواج ضو البيت نجد هذا التداخل بالتقديم والتأخير [٣٩] ، كما وجدناه فى تلك الليلة التى أذن فيها سعيد للفجر . فجر «الأمانة» المشهود . [٤٠]

وفى **مريود** يبلغ **الطيب صالح** قمة أدائه الفنى بتداخل «الأزمنه» بين الصحوة والغيب ، بين الشعور واللاشعور ، بين الحقيقة والحلم . ومن أكثف تلك المواقف مجلس محيميد والطاهر الرواس فى ذلك الفجر على شاطئ النيل ، وحوارهم عن السمكة ، وعن قصة إنقاذ محجوب من الغرق . هنالك ينتقل الحدث ، ويتداخل الموقف فى أزمنه متباينة بحضورين متباينين . [٤١] .. ومثل هذا أيضا المشهد الذى يسترجع فيه محيميد شريط حياته مع مريم : «نادى سعيد عشا البايتات فى ذلك الفجر بصوت مغناطيسى علق به غبار الأحلام الموءودة . وكانت هبوب أمشير تردد نداء مريم «يامريود ، يا مريود ! أنت لا أحد ، أنت لا شئ يا مريود » . «استقبلتنى عند الباب ورأيتها تختفى وتبين إلى أن قال الناس ولا الضالين آمين .. كان العطر الذى لا حقنى كل تلك الأعوام يعبق من أرجاء الكون ، يذكرنى بمريم تعد على أصابع يدها وتقول أحمد .. محمد .. محمود .. حامد .. حمد .. حمدان .. دفناها عند المغيب كأننا نغرس نخلة أو نستودع باطن الأرض سرا عزيزا » . [٤٢] وفى تكثيف فى نرى التداخل بين الأزمنه موظفا «لدائرة الفوضى» ومحيميد يحمل مريم إلى القبر : «أحسست بها خفيفة بين ذراعى وأنا أنزل بها القبر .. كان نهدها يضغط على صدرى ونحن متماسكان فى الماء .. نغطس ونطفو ، وغمضت طرفها وغمضت طرفى . ولم تذهب إلى المدرسة بعد ذلك .. وكان السر قد انكشف .. أغيظها بضحكى وأسألها عن أعمال أولادها . فتفكر بحزم وتقول .. » . [٤٣] وقد كان المشهد الختامى من مريود أغنى مشاهد **الطيب صالح** بتداخل الزمن ، باستمراريته ووجوده خارج التجربة : «كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها فى طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد ، ومن سهل إلى جبل . لم يكن حلما ..

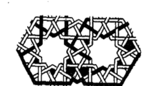
أبدا كانت مريم نائمة على كتفى .. سرت بها على ضفة النهر إلى وقت الضحى . فأيقظها لفح الشمس على وجهها .. انفلتت منى وقفزت فى الماء .. كانت عارية .. أشحت عنها ، ولكنى لم أطق صبرا فأدرت وجهى » . [٤٤]

٥ هوامش

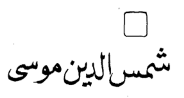
(١) موسم الهجرة : ١٦٩ ـ ١٧٠
(٢) موسم الهجرة : ٣٤
(٣) موسم الهجرة : ٤٥
(٤) الطيب صالح : ١٢٠ ـ ١٢١
(٥) بندر شاه : ضو البيت : ٦١ ـ ٦٢
(٦) بندر شاه : ضو البيت : ٧٣
(٧) موسم الهجرة : ٩٦
(٨) بندر شاه : ضو البيت : ٤٨
(٩) مريود : ١٧
(١٠) بندر شاه : ضو البيت : ٦٦
(١١) بندر شاه : ضو البيت : ٦٧
(١٢) بندر شاه : ضو البيت : ٨٦
(١٣) بندر شاه : ضو البيت : ١٠٤
(١٤) بندر شاه : ضو البيت : ١١٢
(١٥) بندر شاه : ضو البيت : ١٣١
(١٦) عرس الزين : ١٢٢
(١٧) بندر شاه : ضو البيت : ١٢٤
(١٨) راجـــع نـــظـــريـــة عن : Wittgen Stien of Langugee

The Boun dvies

(١٩) الطيب صالح : ٢١٧
(٢٠) موسم الهجرة : ١٠٧
(٢١) موسم الهجرة : ٩٦
(٢٢) موسم الهجرة : ١٦٩ ـ ١٧٠
(٢٣) بندر شاه : ضو البيت : ٢٣ ـ ٢٤
(٢٤) بندر شاه : ضو البيت : ٢٠
(٢٥) بندر شاه : ضو البيت : ٥٥
(٢٦) بندر شاه : ضو البيت : ٥٣
(٢٧) بندر شاه : ضو البيت : ٥٥ ـ ٥٦
(٢٨) مريود : ٢٢
(٢٩) عرس الزين : ١١٨ ـ ١٢٥
(٣٠) موسم الهجرة : ١١٥
(٣١) موسم الهجرة : ١١٥ ـ ١١٧
(٣٢) بندر شاه : ضو البيت : ١٢٧
(٣٣) بندر شاه : ضو البيت : ١٣١
(٣٤) مريود : ٣٢
(٣٥) موسم الهجرة : ٣٥
(٣٦) موسم الهجرة : ٩٥
(٣٧) موسم الهجرة : ١٦٨
(٣٨) بندر شاه : ضو البيت : ٢٤ ـ ٢٥
(٣٩) بندر شاه : ضو البيت : ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٣٠
(٤٠) بندر شاه : ضو البيت : ٥٤ ـ ٥٥
(٤١) مريود : ٣٥ ـ ٤٠
(٤٢) مريود : ٦٩
(٤٣) مريود : ٧
(٤٤) مريود : ٨٣



رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنا مينا



يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يمثل شهادة على أحداث مرت به ، أى أن ما يكتبه الكاتب أو الأديب يشكل أجزاء من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة . لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصا به . ولقد أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث فى أثناء تصوير شخصياته ، حتى تكون فى النهاية تلك الأحداث والشخصيات فى ثوب الشخصيات الفنية . وليست فى ثياب الشخصيات الواقعية . كذلك تكون الأحداث التى يسردها منتمية إلى الفن بأكثر مما تعبر به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التى حدثت بها .

ولقد وجدنا فى مختلف الظروف ذلك المفكر أو السياسى أو الأديب الذى يتناول فى مرحلة ما من حياته سيرته الخاصة . ويقدمها فى أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات الاعترافات ، الذكريات ، المذكرات ، السيرة ، الترجمة ، الأوراق الخاصة ، المشاهدات ، اليوميات ، أو أية أسماء أخرى يمكن أن تعن لكاتب السيرة الخاصة . ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها ، مثلما فعل كاتبنا الكبير **توفيق الحكيم** فى كل من «**زهرة العمر**» و «**سجن العمر**» ، حيث صور خلالها رحلته من أجل تحصيل الفكر والثقافة ، وصراعه مع طباعه وموروثه الذى جبل عليه فى سجن العمر . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإلقاء الضوء على فترات من حياته ، يرى أنها تشكل نقط تحول مهمة للغاية فى مسيرته ، دون الالتزام بالتسلسل الزمنى التقليدى .

ولعلنا نتفق مع الدكتور «**يحيى إبراهيم عبد الدايم**» فى دراسته الشاملة بعنوان «**الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث**» عندما يقسم كتابة السيرة إلى أقسام ثلاثة :

الأول : الترجمة الذاتية فى الإطار السياسى : مثل "قصة حياتى للطفى السيد ، ومذكرات محمد فريد". وهذه حياتى" لعبد العزيز فهمى .

الثانى : الترجمة الذاتية فى الإطار الفكرى : مثل «**أنا**» **لعباس العقاد** ، و«**تربية سلامة موسى**» ، «**وحياتى**» **لأحمد أمين** فى العصر الحديث ، إلى جانب ترجمات أخرى عدة ، زخر بها التراث العربى ، والتى عليها الضوء **الدكتور يحيى عبد الدايم** فى دراسته عن الترجمة الذاتية .

الثالث : الترجمة الذاتية فى الإطار الأدبى : ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية ، أو كتابة السيرة الذاتية فى الإطار الأدبى ، أحدث أنواع كتابة السيرة ، بعد أن ظهرت القصة والرواية ، وأصبحت شكلاً فنياً رائجاً يقبل عليه الكتاب وجماهيرهم من القراء مع القرن العشرين ، مثل «**سبعون**» **لميخائيل نعيمة** ، «**والأيام**» **لطه حسين** ، و «**سارة**» **للعقاد** ، «**وزهرة العمر**» و «**سجن العمر**» **للحكيم** .

ولست أتفق مع من يرون فى كل من «**عودة الروح**» **للحكيم** ، و«**زينب**» **لمحمد حسين هيكل** سيرة ذاتية لكاتبيها ، لأننا بهذا يمكننا أن نعد كل ما يكتبه الأديب بقصد الفن ممثلاً لسيرة حياته ، وذلك لأن كتابة السيرة لابد لها من شروط معينة ، وهى القصد ، والصدق فى الرواية دون إعمال الخيال ، وإعادة تصوير الشخصيات وخلقها خلقا جديدا .

ولعلنا لانجد لدينا من الأدباء أو الكتاب الذين كتبوا عن حياتهم ــ مهما كانت درجة الصراحة لديهم ــ من بلغوا حد الصراحة المباشرة ، والاعتراف المكشوف ، مثلما نجد لدى كتاب السيرة الغربيين ، أمثال «**جان جاك روسو**» ، و «**جيد**» فى اعترافاتهما على سبيل المثال . ومن سمات السيرة الذاتية لدى أدبائنا أنها اتخذت الأسلوب الروائى بدلاً من الأسلوب التفسيرى والتحليل ، أو الأسلوب التصويرى الذى يجمع بين أسلوب المقالة وطريقة الرواية الفنية . وذلك يرجع إلى الدور البارز للتقاليد والموروثات الاجتماعية ، حيث تحكمنا الكثير من العلاقات الأسرية المحافظة . ولذلك أتى معظمها فى شكل قصصى وروائى أكثر منها سرداً يتبع التسلسل الزمنى التقليدى . وقد تمثل ذلك فى «**الأيام**» **لطه حسين** ، و «**حكايات حارتنا**» و«**المرايا**» **لنجيب محفوظ** ، وفى «**سجن العمر**» و«**زهرة العمر**» **لتوفيق الحكيم** ، وفى رواية «**سارة**» ــ العمل القصصى الوحيد للعقاد . وهؤلاء هم أكبر أدبائنا المعاصرين ، وهذا ما يجعلنا نتحفظ كثيرا عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا قورنت بما يتبع فى الغرب ، حيث يغلب عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأديب والروائى السورى «**حنامينه**» قد جرؤ فى الفترة الأخيرة على كتابة سيرة حياته ، التى أصدر منها أخيراً رواية بعنوان «المستنقع» ، وقف بها عند السنوات الأولى للشباب ، أو سنوات البلوغ .

وعندما نتعرض لأحد أعمال «**حنامينه**» فإننا لابد أن نقف لحظة معه بوصفه روائيا أثرى الحياة الأدبية ، والرواية العربية ، بكثير من الأعمال التى انتمت فى مجملها إلى المدرسة الواقعية ، ابتداء من «**المصابيح الزرق**» ١٩٥٤ ، التى أرخت فى سوريا للرواية الواقعية ، وكانت موازية لبعض أعمال «**نجيب محفوظ**» ، وخصوصا «**زقاق المدق**» التى أبرزت جوانب من حياة المصريين فى أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكبت «**المصابيح الزرق**» رواية «**زقاق المدق**» وإن صدرت بعدها بعدة سنوات ، حيث عنى «**حنامينه**» بإبراز آثار تلك الحرب على الشعب السورى ، وبخاصة طبقاته الفقيرة ، وأوضح بها جوانب شديدة الخصوصية فى التعامل وآثار الاحتلال والحرب على أبطاله .

ولقد استمرت مسيرة «**حنامينه**» فى سوريا ،

رائدا للرواية والقصة السورية ، قبل ظهور جيل آخر ، تمثل فى عدد من الكتاب المجيدين ، أمثال **زكريا تامر ، وهانى الراهب ، ووليد إخلاصى** .... الخ . وظهرت رائعة حنامينه «**الشراع والعاصفة**» فى عام ١٩٥٨ ، ثم أعقبها رواية «**الثلج يأتى من النافذة**» عام ١٩٦٦ ، و «**الشمس فى يوم غائم**» ١٩٧٤ . وبعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يراجع مع قرائه حياته الخاصة ، التى تجلت أجزاء منها فى روايته «**بقايا صور**» ، حيث كانت حياته زاخرة بالأحداث والأشخاص الذين شغل بهم طوال أعماله السابقة . وكانت «**بقايا صور**» أول أعمال الكاتب التى يمكن أن ندرجها فى نطاق «أدب السيرة» . وكان «**حنامينه**» قد عرض فى «**بقايا صور**» جوانب أخرى من حياة بطله القديم «فارس» ، ذلك الصبى الذى شغلنا فى «**المصابيح الزرق**» ، والذى عانى منذ نعومة أظافره شظف الحياة فى مدينته الصغيرة «اللاذقية» فى أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طوالا فى انتظار الحصول على رغيف من الخبز الذى كان يحيط به المئات من المواطنين فى انتظار مماثل .

وجاءت «**بقايا صور**» لكى تصور جوانب أخرى ، لعل المؤلف أراد أن يستدعيها من الذاكرة ، لكنها جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب فى فترة مبكرة .

وما يجب ذكره هنا هو أن كتاب «**المستنقع لحنامينه**» جاء تكملة وامتداداً لكتاب «**بقايا صور**» . وقد قدمه «**حنا**» بوصفه جزءاً ثانيا من السيرة الذاتية الخاصة به .

و«**المستنقع**» يطرح عدة قضايا على جانب من الأهمية ، وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صفة «الصدق» فى كتابة السيرة ، الذى يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائى بدلاً من أسلوب الاعترافات الشخصية . وما أعنيه بالصدق فى كتابة السيرة ، هو الشىء الذى لايخالف أو يتعارض مع الصدق الفنى أو الموضوعى الذى يلتزم به الأديب الواقعى ، بل إنه لابد أن يشمله ويحتويه على أساس أن الكاتب روائى ، يتخذ من شكل القصة ، أو السرد الروائى ، أداة له ، ويتفوق عليه بذكر الحقائق ، وتفصيلاتها ، وملابساتها ، دون خجل أو مراعاة للأوضاع الاجتماعية أو الحياتية لمن شاركوا فى صنع تلك الأحداث ، بل إن الصدق هنا يتطابق مع الوقائع التاريخية التى تروى . ولابد أن هناك كثيرا من الدوافع التى أغرت الكاتب الروائى حنامينه بارتياد تلك المحاولة ، سواء كانت دوافع خاصة ، نابعة من ثراء حياة الكاتب الذى تنقل بين كثير من المهن ، أو دوافع عامة ترجع إلى الظروف التى كانت تحيط بصباه وطفولته .

وفى وسعنا أن نقرر أن «**المستنقع**» لم تقف عند مستوى سرد الأحداث المجردة ، وهى تزخر بها ، بل إن الروائى الواقعى قد عرض فيها عرضا أمينا للغاية ، كثيراً من العوامل الاجتماعية والمادية التى صاغت ذلك الواقع الذى أصبحت ملابساته الآن بعيدة جداً عن الواقع فى بلد المؤلف ، أو حتى فى الإقليم الذى كان يمثل الأرضية التى يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والسياسية .

ولم يكن **حنامينه** فى أى جزء من أجزاء عمله يضع قيوداً على ذاته التى تفجرت بإلقاء الضوء على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه الماضى وتقديمه فى شكل روائى توثيقى أو تسجيلى ، مع ربطه بالظروف العامة التى وعاها جيداً . فى تلك المرحلة من تاريخ إقليمه ــ الإسكندرونة .

وحين يتناول القارئ رواية «**المستنقع**» يجد نفسه محاطاً بمجموعة من الافتراضات :

الافتراض الأول ــ أن العمل يزخر بكثير من الملامح التى تساعده على تفسير كثير من أعمال «**حنامينه**» ، وفك اللثام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين .

الافتراض الثانى ــ أن الكاتب فى استطراداته التى كانت مستحبة له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يعيش جلسة اعتراف كمن هو مذنب ، أو شاهد فى بعض الأحيان ، رأى أن لامناص له من الاعتراف أمام قسيسه بكل ما اقترفت يداه ، وما ازدحم به عقله ونفسه من رغبات جامحة ، كانت تتنافى مع مقدساته . وهذا من شأنه أن يساعد المحللين على استخدام المنهج السيكولوجى فى تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائى صاحب السيرة ذاته .

الافتراض الثالث ــ أن «**المستنقع**» برغم أن المؤلف كتبها كى تمثل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه جاوز ذلك فى كتابته لها ، بتضمينها شهادة صريحة حملت رؤية الكاتب بعد تمام نضجه لظروف شديدة القسوة ، كان يعيشها الشعب السورى فى منطقة «**المستنقع**» فى شمال سوريا ، فى إبان الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ ــ ١٩٣٢ ، وحتى اقتطاع تركيا لواء الإسكندرونة أو سلخه عن الوطن الأم ــ سوريا ــ بالتواطوء مع المستعمرين الفرنسيين .

والبطل فى المستنقع ــ الفتى ــ هو أحد أبناء ذلك الحى الفقير ــ حى الصاز ، أو حى المستنقع . وهى منطقة منخفضة من الأرض ، تغتالها المياه المالحة فى أوقات كثيرة من العام ، مع تهديدها المستمر بسقوط الأمطار لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يعطل الحركة والأعمال فى المنطقة جميعها . وجميع السكان من الفقراء المعدمين ، الذين يعيشون على الجانب الضعيف أو الأضعف من الصراع الدائر بالمنطقة . فالفقر عليهم علامة ، واسم ، ووضع ، وموقع وماض ، ومستقبل ... هم سكان «عشش الصفيح» ، يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان فى مستواها . وهم معروفون بأهل عشش الصفيح ، أو سكان الصفيح . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على الهامش ، ويلتقطون أرزاقهم من الأعمال البسيطة غير المنتجة ، التى يقوم بها الرجال والنساء فى معظم الأحيان لسكان المدينة الأغنياء ، وأيضا لسكان القرى المجاورة . كانت صناعة الأب فى أثناء فترة الكساد الذى عم المنطقة ، وبعد تركه لفلاحة الأرض ، هى عمل «المشبك» ــ وهو نوع من الحلوى ؛ يقوم ببيعه بالقرى المجاورة ، لقاء أى شىء ، ابتداء من قطع النقود الصغيرة ، وحتى مبادلة الحلوى بأى شىء ، مثل القمح والشعير وخلافهما .

والأم تشارك الأب فى الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بقيامها بالخدمة فى منزل السيد أو الأسياد . فلقد استبدلت طوال الرواية سيدا بآخر ، منتقلة بين بيوتهم للعمل والخدمة ، لقاء الحفاظ على الحياة . وكذا شقيقة الفتى ؛ إذ كانت تقوم بنفس الأعمال التى تقوم بها الأم فى بيوت الأغنياء . ووسط ذلك المناخ الاجتماعى ، بكل ما يحمله من عوامل خاصة جداً ، ينشأ الفتى واعياً بكل ما حوله ، فى حين نجد الأسرة الفقيرة المتواضعة فى كل شىء ، حتى طموحاتها ، لايتركز حلم حياتها إلا فى ضرورة تعليم الفتى ــ الابن ــ وهو بطل الرواية الذى يروى أحداثها . كان لابد أن يظل منتظماً فى المدارس ، حتى يعرف كيف يكلم الأوراق ؛ فالذى يعرف القراءة لديهم يكتسب أهمية كبيرة . وسكان حى الصاز ــ أو المستنقع ــ جميعهم ليس فيهم من يستطيع مخاطبة الأوراق . وغاية المراد من رب العباد بالنسبة إلى الأم هو إحراز الصبى القدرة على القراءة والكتابة ! فعند ذاك لابد أن يصبح «خوريا» أو موظفا بالحكومة . وعلى الرغم من القهر والفقر اللذين كانا يحيطان بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يغيب عنها ذلك الحلم ، الحلم بالأفضل ، مثلها مثل غيرها من الأسر الفقيرة فى كل أنحاء الوطن العربى ؛ فالحلم قائم دائما وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولابد أن يكون هذا الحلم مركباً ، فالتغيير لايكون إلا عن طريق التعليم ، الذى يمثل لدى جميع الفقراء وسيلة لعبور الفقر . والحياة تدور كطاحونة بطيئة تحطم جميع أهالى المنطقة الذين يركزون همهم الأساسى فى الحفاظ على حياتهم من أجل البقاء ، حيث لاطعام ولاعمل . والبيئة ذاتها كانت فقيرة بخيراتها ، حتى وصل الحال بالناس إلى مشاركة الخنازير والحيوانات الضالة بحثا عن الطعام فى المزابل بضواحى المدينة المجاورة ، فى حين تسبح وسط المستنقع الحيات والضفادع ، وكل أنواع الحشرات ، مع ظهور النباتات التى تنمو بطريقة شيطانية على حواف المستنقع ، قبل أن تأمر الحكومة بردمه .

ويهتم الروائى فى الرواية برسم ثلاث شخصيات أساسية هى : **الفتى ، والأم ، والأب** .... كانت الأم مناقضة للأب ، فهى متدينة ، تخاف الله ، وتحب الناس والفقراء عن اقتناع داخلى ، وليس خوفاً من الحساب فى الدار الآخرة . وهى كثيراً ما تتألم

للآخرين ، على نحو جعلها تبث فى الإبن من الصغر تعاليم المسيحية ، والقيم التقليدية ، مثل العيب ، واحترام الناس ، وحب الآخرين بغير حدود ، حتى درجة التضحية من أجلهم . وما كان لهذه القيم أن تترسب فى نفس الصبى مالم يصاحبها من الأم سلوك يماثلها، على نحو يشعره بالقيمة الجمالية الخالدة لفكرة حب الخير ، النابعة من تضحية الأم للأب وللأسرة وللآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك المعنى الكبير الذى جسدته الأم فى تضحيتها من أجل الآخرين ، حتى الاستشهاد بوصفها امرأة مسيحية تؤمن بكل تعاليم المسيحية فى جوهرها النقى البسيط . وكان الطفل الصغير يرى فى كل يوم كيف أن تضحية الأم للأسرة ، وعناءها اليومى ، كانا يمثلان المصباح الذى يضىء تلك الحياة البائسة المجدبة لتلك الأسرة . وبذلك تحددت درجة اقتراب الطفل من الأم ، حيث كانت أمه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ؛ فهى الواحة ، والرحمة فى تلك الصحراء القفر ، ومصدر الحنان والطيبة الإنسانية وسط حالة التوحش العام.

وكان للأب ـ فى الرواية ـ شخصية محددة القسمات ؛ فهو لايتفاعل مع آلام الآخرين ؛ وهو شديد الإحساس بالاستسلام لفقره ، كما أنه غير محب للتباهى . وفضلا عن ذلك فإنه لم يستطع أو يفكر فى أية ساعة فى ضرورة توجيه عقله ونفسه من أجل تغيير واقعه وواقع أسرته . وهو فى معظم الأوقات يبدو مستسلما لفقره وفقر الحى من حوله ، ولا ينسى نفسه إلا فى لحظات الشرب التى كثيراً ما كان يفقد فيها وعيه ، ويظهر فيها تمرده وسخطه على كل شىء حوله . وهو لا يتوانى فى أى يوم عن الاستيلاء على عائد الأم وابنتها من الخدمة فى بيوت الأغنياء من أهل القرية أو المدينة المجاورة ، بحجة أو بدون حجة . الأب ـ فى المستنقع ـ يمثل الأنموذج المتمرد ، لكن تمرده داخلى وذاتى ؛ فهو غير راض عن فقره ؛ وهذا ما يجعله يتعايش معه فى صعوبة كبيرة ، ومايلبث أن يهرب منه ، إما بالترحال الدائم وراء سراب ، أو فكرة ، أو شخص يزين له الرحيل ، أو بالاستغراق فى الشرب حتى درجة فقدان الوعى ، كما أنه لايكره زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحدا من سكان المستنقع ، وإن كان لا يحب أحدا ؛ فهو دائم الانشغال بنفسه ، وبقضاء ساعاته فيما يروق له ويتواءم مع دخائله أو ما تعود عليه .

والفتى ـ فى الرواية ـ هو الراوى الذى يحكى حنامينه الأحداث على لسانه . وهو ممزق دائماً بين حال أبيه الذى لا يعجبه ، وحبه لأمه . وبرغم سخطه على تصرفات أبيه السكير دائماً ، والغائب دائما ، فإنه لم يحقد عليه ، بل كان دائم التمثل لموقف الأم فى مواجهة تصرفات الأب الطائشة . ولقد حدد موقفه من خلال وعيه الفطرى المبكر بطريقة عقلانية ؛ فهو يكره تصرفات الأب ، لكنه لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتسابه الحس النقدى الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم الأحاسيس التى اكتسبها الصبى فى إطار الأسرة ، والتى لم يكن ليتناساها فى أية لحظة مثل غيره من الأطفال ، إحساسه العميق بأنهم فقراء معدمون لا يملكون شيئاً ، بل لا يساوون شيئاً . ولعل «حنامينه» فى ذلك كان حاداً للغاية ؛ فالطفل ـ أو الصبى ـ كان يحمل فى ثنايا نفسه جميع مشاعر «حنامينه» ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس المتيقظ دائماً بالفقر يجاوز الشعور المادى إلى المناطق والمساحات الداخلية من اللاشعور ، التى كانت تنعكس على سلوكه التلقائى . ومع ذلك فقد كان ينمو بداخله ـ دائماً ، وفى اتجاه معاكس للإحساس بالفقر ـ شعور حاد وعنيف يرفض ذلك الفقر ، ويرفض حياة العوز والفاقة التى يسهم أبوه فى تأكيدها بفعل إرادى ، وبتصرفاته اللامبالية . ومن هنا كانت تتوالد بداخل الطفل الصغير حالات من التوتر ، كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعى .

وربما يصل الوعى بالفرد فى مثل هذه الحالات إلى أن يقف موقف الرفض للواقع كله ، من خلال الهرب منه بتجاوزه ، سواء كان التجاوز للداخل مثل الأب ، أو للخارج بالهرب من المنطقة كلها . وذلك بتغيير النشاط والمهنة ، وما يتبع ذلك من تغيير للعادات ، حتى يتحقق التوازن الذاتى المطلوب . ولا عجب فى ذلك ، لأن معظم أعمال الخدمة فى المدن يقوم بها المهاجرون من فقراء الريف والبلدان الأخرى .

لكن الوعى وصل بالفتى فى الرواية إلى درجة التعاطف مع المظلوم . ولقد أحس بالمسئولية تجاه الأم والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك الواقع الذى يرفضه ، مع عدم ازدرائه له ، أو هروبه منه . بل إن معظم تفكيره فى أحيان كثيرة كان من أجل التخفيف عن الأم والشقيقة حتى تجاوزا إحساسها بالظلم . وهو من أجل هذا ، وفى ذروة الكساد الاقتصادى بعد إغلاق ميناء الإسكندرونة ، وما تبع ذلك من بطالة جماعية بين العمال من سكان المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد الغذائية ، يقوم بالتدريب على تعلم أول مهنة عرفها الإنسان ، وهى مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك نقود ، وإذا وجدت النقود فليس هناك سلع أو بضائع لمبادلتها . ولم يكن أمام السكان إلا مياه المستنقع المالحة ، التى تنمو فيها الزواحف والحشرات ، ومنها الأسماك . لذا كان تعلم الصبى للصيد شيئاً طبيعياً وليس غريباً عن تكوينه أو الظروف من حوله . وقد علمه «أسبيرو الأعور» الصيد بطريقة بدائية من مياه المستنقع الراكدة . وبرغم صعوبة المحاولة ، استطاع الفتى بعد فترة أن يحقق نوعاً من النجاح . وفى نفس الوقت كان الفتى قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالقضية الوطنية الكبرى ، وهو «فايز الشعلة» ، الذى كان أحد أقطاب الحركة الوطنية فى منطقة المستنقع ، فلقد تزعم سكان الحى جميعا بعد أن نقل إليهم شعوره الوطنى . وكانت المنطقة كلها مهددة بانتزاعها بواسطة تركيا .

ووسط ذلك المناخ المستعر ، وبين جحيم الحياة فى المنطقة ، وفقر الأسرة المدقع ، والتناقض بين حال الأب والأم ، والوعى الفطرى لأسبيرو الأعور ، ولهيب الشعور الوطنى الذى وصل عن طريق «فايز الشعلة» ، كان لابد أن تصقل شخصية الفتى الذى امتزج بداخله حب الخير بفكرة التضحية المسيحية ، التى استقاها من سلوك أمه ، والتى كانت تمثل أمامه قيمة مثالية ، مع ضرورة تحقيق العدالة للجميع ؛ وهى الفكرة التى اعتنقها بعد معرفته لفايز الشعلة ، ووجد أنها تتواءم مع جميع مدركاته القديمة ، وإحساسه بالفقر والعوز ، ورغبته فى تجاوز ذلك . ويقول الروائى على لسان الفتى :

«كنت تعلمت منذ وعيت الوجود ، أننا فقراء ، وأن فقرنا لا مثيل له ، وتقبلت هذا الواقع ، ونقمت عليه . ولشد ما تساءلت عن سبب فقرنا ، ولشد ما حاولت الوالدة أن تقنعنى أن ذلك من الله ، غير أننا كنا نحب الله مثل غيرنا ، ولم نكن نؤذى أحداً مثل السيد وزوجته ، والوالدة تصلى كل ليلة ؛ فلماذا يبقينا الله فقراء وأفقر من جميع الذين نعرفهم ؟ ! .» .

ولعل الصبى يكون قد وجد فى أفكار «فايز الشعلة» الإجابات عن تلك الأسئلة التى كانت تتوارد بداخله . ومن ثم كانت أفكار «فايز» فى مرحلة ما تمثل القاسم المشترك فى شخصيته ، بعد أن فهم أبعاد فكرته عن العدل والمساواة . وبدأ يطبقها عندما واتته الفرصة ، وأصبح له نفوذ على عمال المقهى الذى عمل به ؛ إذ بدأ يوزع عليهم من «البقشيش» الذى كان يصل إلى يديه . وكان الفتى يرى نفسه فى أثناء عمله بالمقهى امتداداً للأم فى البيت ، بل إنه أراد أن يقيم جمهورية صغيرة بذلك المقهى على أساس التضحية والمساواة بين الأبناء جميعاً ، وضد تصرفات الأب ، الذى يأخذ الجانب الآخر من التمرد ، من خلال نظرته العابثة للحياة وللأسرة ؛ فقد كان تمرد الأب وسيلة يدفع بها قسوة الحياة والواقع عن نفسه . وأكثر من هذا أنه عندما وعى حركة الصراع الأكبر خارج أسرته بين سكان منطقة المستنقع من العمال والعاطلين ، وارتباط ذلك بالأطماع الأجنبية فى تلك المنطقة الملاصقة للحدود التركية ، سرعان ما استقطب ذلك الوعى بطريقة مزدوجة نحو صفوف العاطلين والفقراء الذين يعلنون تمردهم على سلطة الاستعمار الفرنسى المتواطئ مع الأطماع التركية .

وبذلك يكون الصبى الذى قارب سنوات البلوغ قد عاش فى ذلك الجزء المتباعد من أرض الوطن جميع القضايا التى يعيشها الوطن فيما يتصل بالمسألة الوطنية ، والقضية الاجتماعية ، على نحو أبرز أمام عينيه الصغيرتين التناقض فيما بين موقف الأب المنغلق على الذات ، الشديد الفردية والأنانية ، ومواقف

الآخرين التى أثرت روحه بالبطولات والخيال المشبوب .

ويقول الفتى :

«ولقد أملت ، والحى يضطرب بالنقمة على الفرنسيين ، ويمور بغضب على حالة البطالة والجوع التى تردى إليها ، أن أرى الوالد ينفعل بذلك ، ويخرج مع الخارجين إلى المنشية ليمنع قطع أشجارها ، أو يجتمع فى الليل سرا مع المجتمعين ، ويثور على وضعه كالآخرين ، لكن أملى خاب ، وظل الوالد على لا مبالاته ، همه السكر ، والنساء فى القرى التى يقصدها لبيع الحلوى .... » .

وكأن الصبى فى أثناء إحساسه بضرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يفترض نوعا ما من التطور لم يكن الأب قد وصل إليه ، برغم فاقته وفقره . وكان وعى الأب مرتبطا كل الارتباط بوضعيته الاجتماعية ؛ فهو منذ البداية لم ينتظم فى العمل فى أحد المصانع ، بل إنه ظل يحيا هامشيا . ومن هنا كان موقفه من تلك القضايا الحساسة فى أبعادها وتشابكها بعيدا كل البعد ، ومتسما باللامبالاة ، برغم مشاركته لسكان المنطقة فى إحساسهم بالفقر والعوز والخطر الذى كان يتربص بهم جميعا .

وكان لابد أن تنفجر الثورة بين الجميع ، باستثناء القلة الهامشية التى كان يمثلها ذلك الأب . فى الوقت الذى أحس فيه الصبى الصغير بأبعاد ما يدور من حوله . فلقد تعانق حب الخير فى نفس الصبى الصغير مع جميع المكتسبات المعرفية التى طرحها الواقع من حوله عليه . قبل أن تتفتح عوامل النضج الحسى كاملة لديه . على نحو ولد لديه رغبات أكيدة فى إقامة ميزان العدل الذى كان قد اختل فى «المستنقع» ، مشتركا مع غيره ممن حملوا عبء ذلك ، حتى يتحقق المثل الأعلى الذى ظلت الأم الطيبة تدعو وتصلى من أجله الليالى الطويلة ، محتمية به من الأخطار المحدقة بالأسرة .

كل ذلك جسد بداخل كيان الصبى الصغير شخصية أخرى ، جديدة بالدرجة الأولى ، لم تكن تقبل أنصاف الحلول ؛ فالرغبة فى التغيير التحمت بذاته الخاصة التحاما عضويا ، متجاوزة به نظرة الأم المثالية . وكان يذكى ذلك دوما لدى الصبى ، الإحساس الجديد بالخطر ، الذى كان مختفيا ، لكن الجميع كانوا يحسونه . فالسلطة المحتلة ــ ممثلة فى الفرنسيين ــ تغمض عينيها عن اجتياح الأتراك للحدود واستيطان المنطقة ، تنفيذا للخطة المبيتة من قبل السلطات التركية التى كانت قد قررت اغتصاب «الإسكندرونة» من سوريا .

إن رواية **«المستنقع»** التى كتبها **«حنامينه»** بطريقة السرد التسجيلى ، تضع جميع الظروف وملابساتها الفردية أمام القارئ . فلقد رأى الصبى ــ الروائى ــ تلك الفترة وعاشها ، ووعى ارتباط أجزائها التفصيلية بعضها ببعض ، وصور ــ على لسانه ــ كيف ترك سكان المنطقة بيوتهم وأغراضهم التى لا يستطيعون نقلها ، عندما اقتحم الأتراك لواء الإسكندرونة ، وكيف شارك الصبى أسرته فى تحطيم سقف بيتهم القرميدى ، الذى كانت الأم قد فرحت به فرحا كبيرا عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم ، اتقاء للمطر الشديد الذى كان يستمر عدة أيام .

ومن هذا نرى أن الكاتب قد قدم فى «المستنقع» شهادات واقعية من خلال التوثيق التاريخى لجزء مهم من حياته وحياة المنطقة التى شب فيها من شمال سوريا ، فى عمل روائى يندرج فى ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف .

والملاحظ أن رواية «المستنقع» حوت شخصيات عدة ولكنها لاتبدو غريبة عنا بأى حال من الأحوال . بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمح تلك الشخصيات فى أعمال أخرى «لحنامينه» . والفنان يستقى جميع شخصياته وأحداثه من حياته الخاصة ، وعندما يقرر أن يكتب عملا يتمثل فيه نوعا من السيرة فلابد أن يقدم تلك الشخصيات عارية من أية أقنعة ، ودون أى حواجز ؛ فهى فى السيرة تأتى على طبيعتها الأولى قبل أن يجرى عليها الفنان مايجرى من حيله وأساليبه الفنية . ويواجهنا فى «المستنقع» شخصية مثل شخصية «زينب» ــ تلك الفتاة التى تكررت فى أعمال «حنامينه» ، والتى تعمل فى أحد بيوت حى البغاء فى المنطقة . وزينب فى «المستنقع» لابد تجعل القارئ يستدعى «زنوبة» ، تلك الفتاة الجميلة الطيبة التى قتلت فى رواية «بقايا صور» ؛ بل إننا نجد أن كلا من زينب وزنوبة متجسدة فى شخصية المرأة صاحبة الثوب الليلكى فى رواية «الشمس فى يوم غائم» ، التى صورها فى صورة مومس فاضلة ــ قديسة ــ كانت تغسل أقدام الفتى الهارب من جنة الأسرة الغنية المفتقدة للحب ، إلى جحيم فقرها بداخل ذلك القبو الذى ملأته بالحب والحنان وسط ليالى الشتاء الباردة ، فكان القبو فى وجود الحبيبين أكثر دفئا من مفروشات أسرته الغنية التى تعيش فى قصر كبير .

ولقد كانت زينب فى «المستنقع» قديسة أخرى فى نظر الصبى ؛ أحبها نتيجة لعطفها عليه ، ولرقتها التى لمسها فى نفسها وفى احتفائها به ، حتى إنه سأل نفسه ــ مادام فايز الشعلة يدافع عن الفقراء ، وزينب فقيرة ــ لم لا يتزوجها ويرحمها من فتك أهلها بها ، أو لم لا يرحمها من الموت المفاجىء ، ودفنها بعيدا عن أهلها .

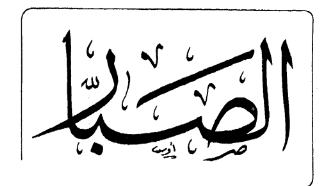
كذلك يلاحظ القارئ فى «المستنقع» شخصية أخرى كثيرا ما تكررت فى أعمال «حنامينه» ، وهى شخصية المناضل الثورى الذى يسبح ضد التيار ، وضد المألوف ، والذى يريد تغييره إلى الأفضل . وفى المستنقع شخصية «فايز الشعلة» ، وهو أيضا ليس غريبا ؛ فلقد لمحناه وعشنا ساعات هروبه ونضاله كما عشنا آراءه فى رواية «الثلج يأتى من النافذة» ، حيث كان مقنعا بشخصية فياض أو خليل ، كما كان فى رواية «الشمس فى يوم غائم» متواريا وراء الحلاق .

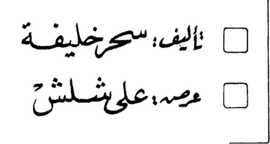
وما يجدر ذكره أنه إلى جانب ثراء المستنقع بمثل تلك الشخصيات التى وجدناها مقنعة فى أعمال أخرى ، فإنها اغتنت بقاموس «حنامينه» الذى اعتدناه لديه ، والذى يعود به إلى المفردات المسيحية . وذلك يتضح من تشبيهاته واستعاراته . بل إنه يتضح من العالم الداخلى لأبطاله . مثل الأم ــ ونظرتها لذاتها كمضحية دائما . ومن القداسة التى يضفيها على أبطاله الذين يحبهم ، مثل زنوبة فى «بقايا صور» ، والمرأة فى «الشمس فى يوم غائم» ، وزينب فى رواية «المستنقع» ؛ فهى دائما ضحية برغم طيبتها ومثاليتها وقدريتها .

وثمة ملاحظة أساسية ومهمة ــ لعل هناك من يتفق معنا فيها ، بخاصة بعد التعرف على ما قدم حنامينه فى أعماله جميعها أو فى معظمها . وتتمثل هذه الملاحظة ــ التى يعدها بعض الناس دون بعض نقيصة فى عمل الروائى ــ فى الحضور الدائم للأديب فى أعماله فى معظم الأحيان ، ابتداء من «فارس» فى «المصابيح الزرق» ، وحتى الطروسى فى «الشراع والعاصفة» ، والحلاق فى «الشمس فى يوم غائم» . حتى رواية «المستنقع» ؛ فهو يقبع دائما وراء البطل . وحبيبته تقبع وراء البطلة التى يضفى عليها الكثير من القداسة الممزوجة بالدنس الدنيوى ، لكنه دنس قدرى ، تدفعها الظروف نحوه كخطيئة كبرى لابد منها . لكن جوهرها الشريف دوما ما يظهره الروائى . إنها مومس لكنها ليست قبيحة ، بل تحمل فى داخلها قلب العذراء ، وإيمانها الكامل بالدين والقدر والنصيب يرسم حولها هالة من القداسة والجمال المسيحى .

وذلك هو مايحسه القارئ ــ دائما ــ بعد متابعته لأعمال «حنامينه» وحتى عمله الأخير «المستنقع» .

وفى النهاية ــ فإننا نطالع الروائى دائما موجودا فى الرواية ، فهو الروائى الذى يقدم أوراقه الخاصة كى تكون وثيقة ضد نفسه أومعهم ، أو ضد أبطاله أو معهم ، بلا أقنعة أو حيل فنية . ولا يسعنا إلا الإعجاب بالمستنقع ، بوصفها رواية لم تأخذ شكل السيرة التقليدى . وهذا فى حد ذاته يحسب لحنامينه بوصفه روائيا فريدا فى جيله ، استطاع بجرأة أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية ، بعد أن تخلص من جميع الرواسب الذاتية ، وتجرد من نفسه ، وتوحد بالحقائق الخاصة التى أسهمت فى تكوين وعيه . ولعله فى ذلك كان مستعذبا لآلام الذات الدامية ، التى كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما خجل ، فكانت أيضا شهادة توثيقية على الواقع الاجتماعى والسياسى فى الإقليم الصغير الذى ضاع فى فترة تلاحمت فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك البقعة العزيزة من أرض سوريا العربية .





«غمرته غمامات الصنوبر فى مرتفعات العارضة الجبلية بعبير ذكره بما ينتظره وراء الجسر...

«والغمامات الخضر تتلاحق أمام ناظريه . بينما كانت الأغنية الحزينة ترتعش . والصوت ينادى كما لو كان منطلقا من قعر الوادى السحيق . ليالى الشمس الحزينة ... «لماذا توجعنا الأغانى الجريحة ؟ ألأننا شعب رومانسى النزعة ؟ ولم يكن هو رومانسيا . لم يعد كذلك . أو هكذا بات يعتقد . كيف توصل إلى هذى النتيجة ؟ تدريب . طلقات . زحف على البطون . شد البطون ويصبح الإنسان لا رومانسى الفعل والمنطق . وتتلاشى الأحلام الفردية . ويصبح طلقة فى عداد طلقات . وقد تدعكه التجارب أكثر فيصبح صاروخا .. صاروخا موجها . هذا هو المنطق» .

بهذه الفقرات المختارة من أول مشهد فى رواية «الصبار» تضعنا **سحر خليفة** فى مواجهة تمهيدية مع أحد محاور روايتها ، وهو محور يمثله «أسامة» ، ذلك الفتى الفلسطينى الفدائى الذى غاب عن موطنه فى الضفة الغربية نحو خمس سنوات فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ .

لقد عاد أسامة إلى نابلس التى انتقلت إليها أمه ـ بعد وفاة أبيه ـ لتكون على مقربة من أهلها وإخوتها .. عاد بعد جولة فى بلاد البترول العربية وقد قر قراره على أن يكون طلقة أو صاروخا ـ إذا لزم الأمر ـ فى وجه أعداء أمته . ومع أنه كان قبل رحيله شاعرا رومانسيا ومسالما فقد نفض عن نفسه كل ذلك ، وتسلح بمنطق الثورة والمقاومة المسلحة . وهاهو ذا قد عاد ليعمل من الداخل . وطوال الطريق من عمان إلى نابلس جلس فى سيارة الأجرة مع غيره من العائدين وقد شغل نفسه بوطنه المسلوب ، وبهؤلاء الذين يحيطون به فى السيارة ، ممن لاتشغلهم سوى أحلام التهرب من التفتيش الإسرائيلى والامتحان غير الإنسانى الذى تجريه سلطات الاحتلال عند الجسر الفاصل بين ضفتى الوطن الواحد . وعند هذا الامتحان الذى لايكرم فيه الإنسان بأى معنى.يزداد ألم أسامة وفداحة شعوره بمأساة أهله ، بل إن امتحانه هو نفسه يتضاعف بالتحقيق تلو التحقيق عن سر غيبته وسر عودته . وحين ينتهى ذلك الامتحان ينزل أسامة إلى أحضان المدينة الصغيرة العريقة فتتلقاه بسلسلة من الصدمات غير المتوقعة : لقد تغيرت اهتمامات الناس ، وكثر المال فى أيديهم ، وتعددت مطالبهم ، وتخلخل السلم الطبقى للمجتمع فصار العالى واطئا والواطئ عاليا ، وتكدست البضائع الإسرائيلية أمام الحوانيت ، ولم يعد ثمة مايشعر الإنسان بأن البلاد فى ظل احتلال سوى دوريات الجيش . وأنطقته هذه الصدمات بسؤال صاح به فى «عادل» ابن خاله ، الذى كان أول من لقيه : «احتلال هذا أم انحلال ؟» .

«ولم يجب الشاب الطويل ، وابتسم بصبر ، وأخذ يزدرد كآبته بصمت ، وأسامة يلح عليه بتساؤلاته :

ـ وأنت ياعادل ماذا تفعل ؟

ـ أطاطئ للحياة .

وكانت هذه صدمة أخرى للوافد الذى جاء هو نفسه ليصدم هؤلاء المطأطئين للحياة . أما أمه فوجدها كما هى : القروية الطيبة المتوكلة ، التى لاتفكر إلا فى تزويجه من ابنة خاله ، واسمها «نوار» ، شقيقة عادل . وأما خاله نفسه فرجل مريض بالكلى ، ملازم للدار وللصحفيين الأجانب الذين يترددون عليه . بل إن بيارة البرتقال التى تعيش عليها الأسرة لم تعد كما كانت ، فقد هجرها عمالها ، واجتذبتهم الأجور المرتفعة فى مصانع تل أبيب . وهاهو ذا خفيرها العجوز يصيح فى أسامة مجيبا عن سؤاله الملح : «هذه الأرض لمن ؟» بقوله : «لصحابها ياأفندى ، وأنت زعلان ليش ؟ أنا ياسيدى أجير ، طول عمرى كنت أجير ، لا لى أرض ولا مايحزنون ، وابنى كان أجيرا ولم يزل . ومادامت الأرض مش أرضى ولا أرض شحادة نموت فيها ليش ؟ لما متنا من الجوع ماحدش سأل عنا ، والساعة بقيتوا تسألوا عنا ليش ؟» .

هذه رؤية عملية تلخصها عبارة «ما باليد حيلة» ، وتكتنف محورا آخر من محاور الرواية ، ولكنها **رؤية استسلامية** فى الوقت نفسه ، لايقبلها المحور الآخر الذى يمثله أسامة ، وقد ترتب على هذه الرؤية الاستسلامية كثير من ظواهر الانحلال فى رأى أسامة ، مثل التعاون مع العدو ، والعمل فى مصانعه ، ورفع شعار «العين بصيرة واليد قصيرة» .. حتى عادل الذى كان يمثل لدى أسامة أملا كبيرا ، أصبح يعمل فى مصنع إسرائيلى وهجر البيارة ـ بعد هجرة عمالها ـ حتى يطعم تسعة أفواه ـ على حد قوله ـ وماكينة تطهير الكلى التى يعيش عليها أبوه . وليس عادل وحده هو الذى يعمل فى مصانع تل أبيب ، فمعه زهدى وأبو صابر ومئات غيرهما . «ولكن لا بأس . الليرة الإسرائيلية خير من الجوع» كما قال أبو صابر ، الذى قطع المنشار الكهربائى أصابع يده فلم يسعفه المصنع ، لأنه يعمل بلا إذن عمل ، بل إنهم جميعا يلاقون أبشع أنواع التفرقة فى المعاملة ، ولايجدون بديلا آخر سوى الخمر ، مثلما فعل عادل ، أو الاستسلام ، كما فعل الباقون . وهم ساخطون على الحكومات والأموال العربية التى لا تنجدهم ، ويتهمون الثوريين من أبناء وطنهم خارج الأرض المحتلة بأنهم نسوهم ولم يعودوا يفهمون موقفهم .

وعبثا يحاول أسامة أن يدفع عادل أو زملاءه إلى الثورة على وضعهم . وتمر الأسابيع «ولما يستطع أسامة تنفيذ أى من مخططاته ، فلا هو يستطيع

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهاته السرية ،. وبدأ يصارع مايراه صراعا داخليا مريرا : «ماذا يريد هؤلاء ؟ . أن يعيشوا الرفاهية فى ظل الاحتلال ؟ أهذا مفهومهم للوطنية والقومية ؟ وزهدى اللعين يعرف بأن كلمة عرافيم تعنى لصاً قذراً وخنزيرا ابن قواد . ورغم هذا مازال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتائم . والتهديد الوحيد الذى يملكه هو الهجرة . أى جهل ! يجب أن يتلقى زهدى وشحادة وأمثالهما درسا لاينسونه قط » .

ثم تتم المواجهة بين هذين المحورين اللذين يمثلهما أسامة وابن خاله عادل ، حيث يختلف الفهم والمنطق . ويدور هذا الحوار :

هتف (أسامة) بتشنج :

- لا أصدق . لن أصدق ، لا أصدق بأنك نسيت البلد والاحتلال .
- أنا لم أنس البلد ، بدليل أنى لم أتركها .

وأحس أسامة بالطعنة تخترق صدره .

- أنا لم أترك البلد إلا لفترة قصيرة وهأنا أعود كما ترى . لو كنت نسيتهامارجعت

ابتسم عادل وألقى قنبلة جديدة :

- سمعت من العمة أنهم طردوك من هناك . أصحيح هذا ؟

توقف أسامة وضرب صدره بقبضته :

- تقصد لولا أنهم طردونى من هناك ماعدت هنا ، أليس كذلك ؟ قل لاتصمت . أليس هذا ماتقصد ؟
- فسر كما شئت .
- تفسيرى الوحيد هو أنكم تخلفتم عن الركب الثورى . الناس فى الخارج يلاحظون هذا ويكتبون عنه .
- يكتبون عنه ؟ دعهم يلاقوا ما نلاق وسنرى أى الأمراض ستظهر .
- لا . أنا أقصد الآخرين . أقصد ناسنا نحن .
- عن أى ناس تتكلم ؟ عن المغتربين فى الكويت والظهران ودول الخليج ؟ دع هؤلاء يساهموا فى تصنيع الضفة والقطاع فنترك العمل هناك فورا . ولكنهم لن يفعلوا . أتعرف لماذا ؟ لأن أى واحد منهم لن يجازف ببعض ماله ، ويريدون منا أن نتحمل عبء المجازفات والتضحية بكل شئ وحدنا .
- نعم .يجب أن نفعل هذا ، فنحن المسئولون عن الصمود أولا وأخيرا .
- وإذا جعنا فكيف نصمد ؟
- الجوع يفجر الثورة . لماذا تبتسم ؟ هذه نظرية معروفة .. ألا تفهم ؟
- والناس الذين تتكلم عنهم ، ماذا يفعلون ؟ يجوعون ؟ ياعزيزى هؤلاء يكدسون الأموال ويشترون الأسهم والعقارات فى بيروت وأوربا . وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال فورا ؟
- لم أستطع احتمال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسيرون فى شوارعنا وينتهكون حرمة البلد .
- عظيم . ممتاز . رائع . هذا هو عين الصمود .
- أنت تتكلم بنفس الأسلوب الحاقد الذى يستعمله زهدى وشحادة وبياع الخبز ولم يبق إلا أن تعيرنى بالبنطلون والقميص المكويين .

تفحصه عادل مليا ولم يعلق . ثم انفصل عنه واتجه نحو دكان بائع الكحول » .

لقد أصبح التناقض واضحا وصارخا بين المحورين ، ولكنه فى الحقيقة تناقض سطحى ، فتحت هذا السطح الصارخ يتحرك المحور الثالث فى الرواية ، محور الاحتلال والعدو المقيم ، الذى يغذى التناقض ويحركه طوال الوقت ، بل يكتوى بنار تفجره . فسرعان مايعمل رفاق أسامة ويفجرون الموقف على أطراف المدينة ، وينتهى الأمر بحظر التجول ، وهدم البيوت ، وغليان الجميع بما فيهم الصبية الذين يقبض على بعضهم ، ويزج بهم فى المعتقل ، ومنهم باسل شقيق عادل الأصغر . وسرعان أيضا مايستفز العدو زهدى الذى خطف ولده مثلما خطف باسل وينتهى الاستفزاز بمعركة دامية بين زهدى وزملائه العمال من جهة ، والإسرائيليين فى مصنعهم من جهة أخرى ويكون من نتيجتها أن يعتقل زهدى الذى فضل البقاء على الهجرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أحد مظاهر الواقع الفلسطينى المر فى ظل الاحتلال الإسرائيلى ، وهو مظهر يصنعه المعتقل والاعتقال . ولكن المعتقل دائما سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضا وسيلة للتربية السياسية وإعادة النظر فى الأمور من وجهة ضحاياه وخريجيه . ففى المعتقل نشأ باسل الصبى المدلل نشأة جديدة ، وتغيرت مفاهيمه ، وأعد ليلعب دوره فى المستقبل . وفى المعتقل أيضا تغير زهدى وأصبح مثقفا يطلب الكتب من زوجته بدلا من الطعام . وحين يفرج عن باسل ينضم على الفور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يفرج عن زهدى يكون قد صار سياسيا يساريا فى آن واحد ، أكثر وعيا وحذقا وحذرا ، ولكنه يستمر فى البحث عن عمل بمصانع العدو ، مثلما استمر عادل الذى انخرط طوال فترة اعتقال أقاربه وزملائه فى مساعدة أبى صابر المتعطل فى الحصول على تعويض من الشركة الإسرائيلية بالطرق القانونية .

وتحين الفرصة لأسامة كى يمارس شيئا من خطته حين يتوقف فى الحى ضابط إسرائيلى كبير مع زوجته وابنته لشراء فاكهة . وهنا ينقض أسامة ملثما فيطعن الضابط فى عنقه بخنجر ثم يختفى . ويتكهرب الموقف ، ويستعد الجميع لهجمة إسرائيلية جديدة . وفى الوقت الذى تحل فيه الهجمة ببيت أسامة وأمه ، يكون هو فى الجبال مع الرفاق يدبرون لعمل جديد قديم . فقد عاد أسامة إلى الأرض المحتلة ، واصطدم بأهله الذين يتعاونون مع العدو بالعمل فى مصانعه ، وحاول أن يقصيهم عن ذلك بالحسنى ولكنه لم ينجح ، فكان أن قرر نسف الأوتوبيسات الإسرائيلية التى تنقلهم إلى المصانع حتى لو راح فى عملية النسف عادل ، أستاذه وقدوته فى الزمن المنقضى . ولكن عادل فى ذلك اليوم الموعود كان قد ذهب مع أبى صابر فى شأن من شئون التعويض المسوف ، وحل محله زهدى الذى أصيب بشظية فى كتفه . ولكن نطاق العملية اتسع بين أسامة ورفاقه والسلطات التى هبت على الفور إلى الموقع . وفجأة يتحول زهدى إلى صف أسامة ، ولكن الاثنين يقعان فى النهاية فى قبضة الرصاص والموت .

وسرعان مايعتقل باسل مرة أخرى على أثر اعتقال إحدى فتيات مجموعته التى يقودها أسامة ، وسرعان مايداهم العسكر بيت الأسرة فإذا هم يعثرون على أسلحة ومنشورات فى قبو البيت . ويتأهب الجميع لاستقبال الحزن الفادح ، فقد قررت السلطات نسف البيت وتشريد أهله . وفى يوم النسف يأتى الناس من كل مكان لمساعدة الأسرة المنكوبة ، التى ينقل عميدها المريض بالكلى إلى المستشفى فى الوقت نفسه . ويمضى الوقت المحدد قبل النسف بطيئا وكئيبا ومثيرا ، والرجال يعملون فى نقل مافى البيت من ضروريات ، وعادل قد استيقظ بداخله فجأة وعى جديد تناسى معه نقل «الماكينة» التى يعيش بها أبوه ، وكأنه يريد أن يلقى من على كتفيه لأول مرة - بعد الاحتلال الأخير - عبوديته لأبيه وماضيه . ثم «انفجرت الألغام . وتزعزع البناء وبدأت الحجارة تتساقط من السماء . وانطلقت زغرودة . زغرودتان . عشرة . مسيرة . » وهكذا يفيق عادل ، وتسرى بداخله «رعشة الحرد والنقمة» ، والرغبة فى البدء من جديد . وبعد أن انتهى كل شئ «مشى صامتا . واخترق الشارع الرئيسى فى صدر المدينة . وكان الباعة ينادون : غزاوى ياسمك . يافاوى يابردقان . رُيحاوى ياموز . وصاجات بائع السوس والخروب توقع أنغاما راقصة . وبائع الجرائد ينادى : القدس . الشعب . الفجر . كيسنجر يبشر بحل القضية . وفريد الأطرش مازال ينذب يوم مولده الشق . والناس يشترون خبزا وخضارا وفواكه » .

بهذه البانوراما الدرامية السريعة تنتهى رواية «الصبار» ، وقد فتحت الباب على اتساعه أمام الأمل فى بناء جديد يحل محل البناء القديم المنهار ، بناء من العلاقات الاجتماعية غير المهزوزة أو المضطربة ، يشترك فى بنائه الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتحد فيه الأبناء فى الداخل بالأبناء فى الخارج صوب

هدف واع واحد ، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الذاتى والرفاهية بالاشتراك لا بالاستلاب . أما ذلك «الصبار» الذى ينمو وحيدا وذاتيا فى الرمال فإن هو إلا رمز لم تصرح به الكاتبة بالطبع ، ولا هى ذكرته فى السياق أو على لسان أحد ، وإنما سلمته للعنوان ، وتركت للقارئ أن يحسه وأن يدركه . ومن خواص الصبار أنه جاء فى لغتنا من الصبر وشدة الاحتمال ، وأنه نبات مشوك السطوح مر المذاق ، لكنه مغيث عند الحاجة فى الصحراء . فإذا حفرت تحته وجدت الماء والرى ، وإذا شققت السطوح بمرارتها وجدت غذاء مختلف المذاق . وكأن المؤلفة تريد أن تقول كل هذا عن شعبها المكافح العنيد الصبور .

• • •

إن الرواية فى أوضح مظاهرها وأهمها رواية قضية ، والقضية سياسية ، ولكنها ليست قضية فردية بأية حال . فهى تتعلق بشعب بأسره إن لم تكن تتعلق أيضا بأمة ينتمى إليها هذا الشعب . ولعل القضية تكون قد اتضحت من تحليلنا السابق للرواية . والرواية ـ فى مظهر آخر من مظاهرها المتعددة رواية تسجيلية ، تسجل فترة تاريخية بعينها من حياة الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة . وليس عليها ـ ولا علينا ـ أى خطر من التسجيلية . فالفن بأسره تسجيلى بمعنى من معانيه . والرواية أخيرا ـ وفى مظهر ثالث ـ رواية شخصيات وأجيال . ففيها ثلاثة أجيال تتعايش ، تختلف حينا وتتفق حينا آخر ، ولكنها متصلة الأسباب فى النهاية ، يأخذ كل منها الآخر ويعطيه ، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب : الجيل الأكبر سنا (يمثله الأب والأم والخالة) وهو أقرب إلى هدوء الحركة وواقعية التفكير الضيق ، ولكنه حاد عند اللزوم ، مثلما احتدت الأم (أم أسامة) على جنود الاحتلال ولم تخش بنادقهم ، واحتد الأب (أبو عادل) على ولده الصغير باسل بسبب جرأته وعدم انضباطه فى ذهنه . والجيل الأوسط أو جيل الشباب (يمثله عادل وأسامة وغيرهما) وهو الذى يتحمل العبء الأكبر دون الأجيال الثلاثة ، ويخطط للمستقبل ، ويتحد عند لحظات المصير . والجيل الأصغر أو جيل الصبا (يمثله باسل ونوار ولينه) وهو أقرب إلى الحماسة منه إلى الوعى ، ولكن الوعى يحل فى أفراده بالتدريج ، وقسوة الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه المدرسة ، والأمل فى استمراره يتزايد وينمو بنموه .

وهذه الأجيال الثلاثة هى الإطار العام الذى تتحرك فيه شخصيات الرواية . وهنا نلاحظ أن الشخصيات ـ على كثرتها وتباينها ـ تتميز بما تتميز به الأجيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى فى أشد جوانبها سلبية وضياعا . كما تتميز بأنها شخصيات ممتلئة متعددة الأبعاد فى مجموعها ، تكاد تكون متساوية الأدوار حتى ليقل الفارق بين الرئيسى والثانوى منها من فرط امتلائها وحيويتها . وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكاتبة لموضوعها ، وطريقة رسمها للشخصية ، وهى خاصية تميزت بها رواية «لم نعد جوارى لكم» التى سبقت ظهور هذه الرواية لسحر خليفة . وربما ساعد عليه أيضا تكنيك المونولوج الداخلى الذى استغلته الكاتبة بذكاء فيسر لها الكشف عن الكثير من مغاليق شخصياتها .

ويتصل بتصور الكاتبة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر افتقدته روايات عربية كثيرة كتبت فى فلسطين أو غيرها تحت وطأة الاحتلال . فكثيرا ما يؤدى مثل هذا الجو العام بالروائى إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر ، أو إلى سلبه إياه كل مايربطه بالبشر من خصائص . ويصبح رسم الشخصيات فى مثل هذا الجو واقعاً بين فكى البعد الواحد أو توزيع الأبيض والأسود توزيعا أحاديا بين الوطنى وعدوه . وهذا ما وعته هذه الرواية حين انطلقت من مفهوم إنسانى بحت ، لا يتعارض أولا وأخيرا مع المفهوم الوطنى . فى أحد مشاهد المعتقل جاء طفل عمره خمس سنوات من سوريا مع أمه لرؤية أبيه المعتقل الذى تركه جنينا فى بطن أمه ، وانطلق الطفل ببراءة شديدة متجها إلى زهدى ليسأله : أنت بابا ؟ وسقطت السيجارة من يدى زهدى وتلعثمت الكلمات فى فمه ، وفهم أن الطفل ابن زميله السورى المعتقل ، فاحتضنه وبكى بحسرة ، وتأمل الجنديين الواقفين على الباب فإذا بهما يبكيان أيضا ، وراح لاشعوره يحدثه «تبكيان ! أنتما تبكيان ! كل ماترونه من وحشية وتعذيب داخل جدران الزنزانات لايبكيكما . ويبكيكما طفل لايتجاوز الخامسة ؟! » ومرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنسانى فى مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلى . فقد بدأ المشهد بأم صابر وهى تتأمل فاكهة لاتقدر على شرائها ، فى حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنته ليشتروا مالاتطيقه المرأة المسكينة التى شرعت فى صب حقدها عليهم . ولكن حين سقط الضابط وتهاوت ابنته فانكشف ساقاها ، خلعت أم صابر منديلها عن رأسها «دون وعى وجللت به الفخذين العاريين ، وتمتمت وهى تنحنى فوق الصبية المغشى عليها .. ياحسرتى عليك يابنتى » . ثم مدت يدها نحو المرأة المولولة بالعبرية وواستها بلمس كتفها مرتين قبل أن يضطرها الهول للانصراف . ثم ينتهى المشهد نفسه بهذه الصورة : [«ألقت المرأة الإسرائيلية رأسها على كتف عادل فهمس بعطف .. بسيدر .. بسيدر (أى لا بأس) ورش ماء على وجه الصبية فتحركت . وصاح به أحد المنطلقين : ـ سيبك منهم ياعادل . سيارات الدورية جاية .

لم يلتفت للتحذير . اتجه نحو القتيل . أمسك بيده يجس نبضه . وصاح به آخر وهو يشده من كتفه :

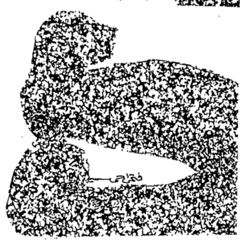


ـ الدورية . سيبك منه الخنزير . مش شايف نجومه !

ومد عادل يده نحو النجوم . انتزعها . ألقى بها على الأرض . حمل الصبية على كتفه . ومشى فى عرض الشارع الخالى والمرأة الباكية تتبعه بصمت . »

أما النجوم التى انتزعها عادل من كتف الضابط فتعنى هنا رمزا ذا دلالة فضلا عن إنسانية الموقف . فالنجوم تمثل لعادل السلطة والبطش والعدوان . وهو





حين ينتزعها فإنه يحيل واضعها إلى بشر عادى يعانى مثلما يعانى سواه ، وعندئذ يتعامل معه فيحمل ابنته ويتقدم زوجته بدافع العطف الإنسانى .

غير أن هذه المواقف الإنسانية الثلاثة التى ينسى فيها الإنسان عدوه ويعامله كما يعامل نفسه ، لم تقحم على سياق المشاهد ، أو تأت لإثارة العواطف ، وإنما جاءت بشكل طبيعى نابعة من تطور الأحداث والشخصيات معا .

وثمة جانب آخر يتصل بتصور المؤلفة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب **اللغة** . ففى روايتها الأولى « **لم نعد جوارى لكم** » كانت لغة الحوار هى الفصحى . أما فى هذه الرواية فلغة الحوار ـ كما لاحظنا فيما اقتبسناه من فقرات ـ هى اللهجة الشعبية . ولكنها لهجة شعبية خضعت للصقل وبعض التعديل ، يتحدث بها أشخاص الرواية فى طواعية وتلقائية ، وهى تشكل مستوى لغويا قائما بذاته . ومع ذلك تخلق الكاتبة مستوى لغويا آخر فى الحوار حين تنطق بعض الشخصيات بالفصحى وتجرى به مناقشة طويلة كهذه التى مرت بين عادل وأسامة . والمبرر هنا هو أن المتحادثين مثقفان . فإذا أجزنا ذلك مبررا لم نجد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالفصحى كما حدث فى كثير من المواقف الأخرى ، حيث تبدو اللغة بمنأى عن الضبط والتنظيم . ويتصل باللغة هنا كذلك مالجأت إليه الكاتبة حين نقلت شتائم العامية إلى الحوار نقلا حرفيا ، بكل ماتحمله هذه الشتائم من بذاءة وسوقية . والمبرر هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا ، فكيف ننظف البذاءة ونفقدها دلالاتها ؟ وكيف نجرى على لسانهم شتائم لايستخدمونها ؟ إذا أجزنا ذلك ـ وكثير من الآداب يجيزه ـ لم نجد أيضا مايبرر بتر الكلام وترك الفرصة للقارئ كى يكمله بذكائه . وربما نتساءل : لماذا لم تبتر المؤلفة مثل هذه الشتائم وتدع للقارئ فرصة فهمها ؟ إن لغة المؤلفة تتميز بالرشاقة والشاعرية بشكل عام . وباستثناء القليل من الأخطاء (مثل : رجال ضخمين أو : هل فى ذلك جرما) تتمتع لغة المؤلفة بحصيلة طيبة من المرونة والطواعية فى استخدام اللفظ وتركيب الجملة .

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائى فماذا عن البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجى لهذا البناء ؟ لقد اختارت المؤلفة شكل البناء التقليدى فى أحدث أطواره ، أى التسلسل الزمنى للحدث ومتابعة تطوره من البداية للنهاية فى سلسلة متعاقبة من المشاهد (٣٤ مشهدا) التى تؤدى دور الفصول . فالمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التى قام بها أسامة لأرضه وأهله . وبعده تتوالى المشاهد مع نابلس وأهلها المحيطين بأسامة حتى آخر مشهد يتم فيه هدم دار عادل . وهكذا تسير علاقة المشاهد على أساس السبب والنتيجة ، أو الفعل ورده . وكلها قد توالد وتكاثر من المشهد ـ النواة ، أو المشهد الأول . ولاغبار على ذلك بالطبع ، فالشكل التقليدى للرواية العالمية قد تطور كثيرا ، واتسع لكثير من مستحدثات الأشكال العصرية ، مثل تيار الشعور والمونولوج الداخلى . وهو ما أفادت منه الكاتبة بلا شك ، وهو أيضا ماطورته بموهبتها الخاصة ، وتقدمت به على روايتها الأولى التى حرصت فيها على الشكل التقليدى أيضا . ولكن ربما فاتها فى أثناء تتبعها للشخصيات أن تتابع فى مشهد الشباب الصغير فى المعتقل شخصية ابن زهدى الذى يبدو أنها نسيته تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو تضخم . وحتى لو كان الصبى معتقلا فى مكان آخر فقد كان الشكل التقليدى وقيامه ـ من جهة أخرى ـ على كتفى الراوى ـ الإله الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور ـ قادرا على إسعافها فى هذه النقطة ، وكذلك فى نقطة الغموض الذى أحاطت به أبا عادل ، فلم تكشف لنا عن حقيقة نشاطه مع زائريه من الصحفيين الأجانب . وربما فات المؤلفة أيضا أن المشهدين ٢١ ، ٢٢ كان يمكن أن يتحدا فى مشهد واحد ، لأنهما موصولان فى المكان والموضوع . والمكان هو المعتقل الذى جمع الشباب الصغير ، والموضوع هو التحول الذى حدث لشخص باسل بين زملائه من المعتقلين . وربما فاتها كذلك أن تعيد ترتيب مشاهد الاعتقال الخمسة (٢١ ـ ٢٦) بدلا من تواليها وتسلسلها بغير ضرورة حتمية للتوالى أو التسلسل ، ولا سيما أن باسل كان فى معتقل وزهدى كان فى معتقل آخر ، ولم يربط بينهما أى رابط ، فضلا عن أنها خرجت بالمشهد التالى (٢٦) إلى الحياة بالإفراج عن باسل ، فى حين يتوقع القارئ أن تخرج بالمشهد إلى أسامة الذى غاب طوال ستة مشاهد .

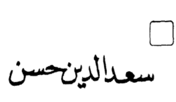
غير أن هذا كله فى النهاية إنما يشكل نوعا من الهنات التى يغفرها استيعاب الكاتبة لموضوعها ومقدرتها الكبيرة على ملاحقة أطرافه وبراعتها فى التعبير عنه بشكل فنى جميل .

• • •

أذكر فى حديث بينى وبين **سحر خليفة** بمدينة أيوا الأمريكية قبل سنوات (مجلة الدوحة . مايو ١٩٧٩) أنها قالت عن فن الرواية : «إن الرواية نوع من البحث. تستطيع أن تقول إنها بحث ذو صياغة جمالية » وهذا هو نفسه مافعلته فى روايتها الأولى التى صدرت فى القاهرة عام ١٩٧٤ ولم يلتفت إليها أحد للأسف . وهو مافعلته أيضا فى روايتها الثانية هذه . ففى الأولى كان بحثها يدور حول الحب فى ظل القهر الاجتماعى ، وفى الثانية كان بحثها يدور حول الإنسان فى ظل القهر السياسى والاقتصادى . وكان بحثها الأخير أشمل وأعمق ، على نحو يجعل من روايتها وثيقة تسجيلية فى أحد مظاهرها كما ذكرنا من قبل . فقد سجلت فيها تجربة الشعب الفلسطينى فى ظل القهر الاحتلالى فى الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . ثم سجلت الفترة التالية من ١٩٧٣ إلى اليوم فى رواية أخرى كتبتها بعنوان «**عباد الشمس** » لم تصل إلى يدى بعد . ومن الواضح أنها تخلت منذ روايتها الأولى عن الطابع المباشر حتى فى العناوين ، وعادت إلى طبيعتها الشعرية التى بدأت بها حياتها الأدبية ، وأصبحت أكثر حساسية فى التعبير عما تريد . ولا شك أنها بروايتيها السابقتين قد هيأت لنفسها مكانا فى طليعة الروائيين الفلسطينيين المعاصرين .

قراءة نقدية لرواية

يحيى الطاهر عبد الله
تصاوير من التراب والماء والشمس



هذه الرواية للقاص الراحل يحيى الطاهر عبد الله مع أعمال سابقة له مثل (الحقائق القديمة) و(حكايات الأمير)، يمكن أن تندرج تحت مصطلح «نارودنست Narodnost»[1]. والعنصر (النارودنسق) هو عنصر (شعبي) ذو تأثير تقني، بالإضافة إلى كونه حاجة للتعبير عن روح البساطة الشعبية والوضوح التقليدي، وهو كذلك عنصر مضاد للتعقيدات (الشكلية). ولأنه عنصر واقعي فهو (نموذجي)[2] حقيق، قائم على (إدراك قوانين التطور الاجتماعي المستقبل ومنظوراته). ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تخضع لهذا المنظور. وإذا فهمت كلمة (نموذجي) على أنها التجربة الإنسانية المتميزة بعمق بالغ لشخص ما أو فى مجتمع ما، فإنها تبقى مرتبطة بالمعنى المطور لمعيار الواقعية.

والرواية الاجتماعية ـ النارودنستية ـ المفعمة بالحياة، لا تكون النزعة العامة فيها وصفا بل كشفاً وتجسيداً (لصيغة) عن المجتمع.

والشخصيات التى تتحرك داخل هذه الصيغة ليست إلا ظواهر لذلك المجتمع المتجسد. وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبراز) الوشائج الحقة، بين الظواهر وقوانينها الخفية.

وتقع «تصاوير» فى أحد عشر فصلاً قصيرا، مكونة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطعاً، يتراوح المقطع منها بين سطرين وثمانية وأربعين سطراً. وهى تضم خمس شخصيات محددة هى:

١ ـ الإسكافى.
٢ ـ مخالى.
٣ ـ قاسم.
٤ ـ رجب.
٥ ـ فتح الله.

وهى شخصيات ذات خصائص معينة، ترتبط بفكرة النص ارتباطا صميميا، وتشع خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووحداته، والعلاقات الجدلية التى تربط بين بعضها وبعض.

والطموح النقدى ـ كما يتبدى فى هذه المعاينة النقدية ـ يسعى إلى قراءة (تكوينية) العمل الروائى موضوع الدراسة، من خلال علاقات قائمة، وشخصيات تنمو، ورموز خاصة، واحتضان النص فى نسقه الكامل من خلال (تكوينيته) الشاملة.

محور النص:

«كنا أربعة.. ولم نعد أربعة.. وفى الذى جرى قولان، وجرم له دافع، وجنون حاصد.. وفى الذى جرى أسوأ ختام.» إسكافى المودة ص٥١. هناك إذن أربع شخصيات درامية، لكل منها عالمه الخاص، غير أن هذه العوالم الخاصة بالرغم من خصوصيتها المتفردة تكوّن عالما واحدا (كليا) هو الذى يشكل بنية النص. وينطلق هذا العالم الكلى دوما من خمارة مخالى إلى خص رجب إلى ذهن الشخصيات إلى خمارة مخالى ثانية، وهكذا إلى أن ينتهى إلى جوار المقابر (ذروة النص وتهكمه العظيم) فينفجر الحدث الرئيسى ـ داخل النص ـ لينهيه نهاية مأساوية:

«اتفقوا على أن نجاح أى مرشح فى انتخابات مجلس الشعب الجديدة لن يغير من مصيرهم إلى أحسن، كما أنه لن يهبط بهم من أسفل الدرك إلى درك أسفل. كان ما يشغلهم هو: «إلى من سيذهب القماش المكتوب عليه: انتخبوا السيارة أو الشمسية أو المفتاح؟ من سيأخذ قماش اللافتة المعلقة على خص رجب؟ قال رجب: أنا أحق بالقفل والشمسية والمفتاح وكذا النخلة. ورد عليه الثلاثة: نعم أنت الأحق».

وقال رجب: لو حاول أحد من سكان القبور سرقة اللافتة فسأقطع يده، عليكم معاونتى. قالوا له: سنعاونك، نحن إخوة. قال رجب: ألا يكفيهم سرقة أكفان الموتى؟ فسألوه من من سكان القبور يسرق أكفان الموتى؟ قال قاسم: سرقة أكفان الموتى حرام. وسأل قاسم: وهل يسرقون أكفان النسوة؟ رد رجب: هم يسرقون أكفان الذكور والنساء، ويمتنعون عن سرقة أكفان الأطفال، فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يفارق القبر الضيق المظلم حتى يأتيه الموت بعد عذاب الجوع والعطش. قال قاسم: «هذا صحيح». قال رجب: لا هذا الكلام باطل، ولكنهم يسرقون أكفان الكبار لكثرة القماش، ويمتنعون عن سرقة أكفان الصغار لقلة حجم القماش.. وذات يوم خالفتهم وغافلتهم وسرقت كفن طفل رضيع وصنعت لنفسى مخدة أرفع عليها رأسى لما أنام. قام قاسم وقال: سأمضى إلى المقابر. لقد سرقوا كفن زوجتى وأم ابنى وهى فى قبرها عارية، وعلى أن استرها. صرخوا فيه: أنت سكران، أنت مسطول. وأمسكوا به فقاومهم، وأفلت من قبضتهم، وجرى فجروا خلفه، وسدوا عليه الدروب القريبة الموصلة للمقابر، فلجأ إلى شارع عمرو. وهناك رمته العربة تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدم.». (مقطع ٢٥ ص ٥٦).

ينطوى (محور النص) على ديناميكية خاصة من إيقاعات الحدث الدرامية ، تكوّنها حركة الشخصيات التى تكوّن فى نفس الوقت «كلية محورية» تعتمد أساسا على الخط البيانى للحدث فى نموه وتصاعده إلى لحظة المأساة : «موت قاسم» ، وعلى الرموز الأساسية :

التراب الواقع .
الماء الخمرة .
الشمس الحلم .

والحركة الدرامية المتغيرة داخل النص تقوم على إدراك اجتماعى واضح للواقع ، وليس على القوانين البنيوية الخاصة للنص وحدها .

هذا الإدراك الاجتماعى للكاتب يكوّن جزءا من رؤيته الثقافية والإيديولوجية للوجود والعالم ، مع ملاحظة أن تطور العلاقات الاجتماعية هنا فى رؤية تراجيدية ـ شعرية ، هو الذى خلق الحدث وأدى إلى المأساة . «والرواية الدرامية فى أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية ، تماما كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا . فالحوار فى أكثر المشاهد توترا فى (**مرتفعات وذرنج**) وفى (**موبى ديك**) يصعب التفريق بينه وبين العبارات الشعرية»[٣] .

وهذه الرؤية الشعرية المكثفة من خلال مدلولها الاجتماعى تشى بقدرة الكاتب الكبيرة على تشكيل البديل الفنى للواقع الذى يرتمى داخل وعى الإنسان وعالمه الزاخر ، متخذا الصورة الفنية للكثافة فى عنصر الزمن كمستوى شعرى حيث «يشكل الزمن هنا الميزة له»[٤] .

• • •

ويرتكز النص هنا على فاعليتين أساسيتين :

١ ـ الحركة الدرامية التى (تدور) فى الواقع .
٢ ـ الوعى الاجتماعى للكاتب الذى (يرصد) دوران الحركة الدرامية فى الواقع .

والتصديرات الدالة فى أول كل فصل ما هى إلا رسائل موجهة إلى القارئ لقراءة معطياتها الاجتماعية ، وهى فى آخر الأمر المحصلة النهائية للنص ، أو نتاج الوعى الاجتماعى الراصد . وهى تأتى كما يلى ، طارحة حقلاً من الدلالات الاجتماعية :

١ ـ الناس بالناس .. ، والناس للناس ، وصاحبى الطاعن فى السن فى كرب ، فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه . صبح اليوم الأربعاء ، ووقفنى أمام الصاحب مكتوف اليدين مرذولة .
(إسكاف المودة ـ فصل ١ ص ٣) .

٢ ـ سقت نفسك إلى مأزق يا ولد ، فأنت مفلس ، لكنك لا زين ولا شين ـ ما دامت الخمرة سترفع الحزن عن نفس الصاحب ، ولقاسم بلديات يكسبون ويشربون ، لو كانوا هناك بالخمارة سينادون هات خمرة يا محالى لقاسم والإسكاف وفى هذا نجاتى من كل ضيق .
(إسكاف المودة ـ فصل ٢ ص ٧)

٣ ـ أشرب واشرب ، سأحضر أنا الجهاز ، لن أغيب ، لا تقلق يا قاسم وكن بخير .
(إسكاف المودة ـ فصل ٣ ـ ص ١١)

٤ ـ يا محالى يا ساكن البيت العالى .. فى خمارتك كهرباء .. خذ الجهاز واسمعنا غناء المغنين أبناء أيامنا .. واسقنا من خمرتك السوداء لننسى سواد أيامنا .
(إسكاف المودة ـ فصل ٤ ص ١٥)

٥ ـ خذ سيجارة .. جهازك نسيناه البارحة بالخمارة .. لا تخف يارجب .. الجهاز موجود والخمارة موجودة ومحالى موجود .. الليلة نتقابل .. تعال نأكل لقمة وطعمية سخنة .. تعالى نتغذى .
(إسكاف المودة ـ فصل ٥ ص ١٩)

٦ ـ ضربتك ضربة يا محالى فضربتنى ضربتين . غلبتنى يا ابن الكلب .
(إسكاف المودة ـ فصل ٦ ص ٢٣)

٧ ـ رقبتك فى يدى يا محالى ، السيجارة سلعة والخمرة سلعة ، البقال بائع وأنت يا محالى بائع ، ومن لايبيع لمن يريد أن يشترى ـ حتى لو كان إسكافيا ـ يدخل السجن ويدفع المال غرامة ، والحكومة صاحية ولها رجال فى كل مكان . اسمعنى يا محالى ولن يأخذنى أحد بلوم لما تخالف قانون حكومتنا المصرية .
(إسكاف المودة ـ فصل ٧ ص ٢٧)

٨ ـ الدنيا بنت الحيلة ، ومثلى إن لم يتحايل على المروق من خرم الإبرة مات ميتة الكلب الجربان .
(إسكاف المودة ـ فصل ٨ ص ٣٣)

٩ ـ حال يناقى المحبوسات أفضل من حالى ، أما أنا فلا أب ولا أم : غزالة فى البر .. شاردة .. يطاردها دوما صياد .
(إسكاف المودة ـ فصل ٩ ص ٣٩)

١١ ـ وعدتنى بالخمرة يا فتح الله تعال وهات الخمرة تعال وخذ جناحيك ورد لى جناحى لأطير ، ولا على إن خبت مرة ـ فمنذ ولدتنى أمى وأنا أنفذ من معصية فأقع فى معصية .
(إسكاف المودة ـ فصل ١٠ ص ٤٧)

١١ ـ كنا أربعة .. ولم نعد أربعة .. وفى الذى جرى قولان ، وجرم له دافع ، وجنون حاصد ، وفى الذى جرى أسوأ ختام .
(إسكاف المودة ـ فصل ١١ ص ٥١)

إن الكاتب هنا يقدم من خلال أحد عشر تصديرا (رسائل إلى القارئ) مكوّنة (كلية محورية) أخرى مشحونة بالمعطيات والملاحظات الاجتماعية عن الشخصيات والواقع الذى يرصده ، وعلى القارئ أن يوحد هذه السلسلة من الرسائل ليجعل منها تاريخ واقع اجتماعى محدد .

والنص يبدأ بفعل حقيق (**واقعى**) ، مقدما الواقع فى وجوده الحقيقى من خلال حركته الدرامية التى تنمو فى مثل هذه المواقف الآتية :

«فى حال كقاسم ، فى حال كقاسم الفعل واجب .. الفعل فرض : ولا أحد فى أمان من مكر الدنيا .» (مقطع ٢ ص ٥) .

....

«قاسم يا صاحبى .. تعال» ، ثلاث كلمات قالها الإسكافى لقاسم بصوت تسمعه كل الخلائق ، وأمسك بيد أخيه وابن زمانه .»
(مقطع ٣ ص ٥)

قال إسكاف المودة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من علمه أن «كلنا للموت ! ! الموت حوالينا» .
(مقطع ٢ ص ٤)

....

«وضحك الاثنان .. ضحكا بدموع .. فها هما فى الحياة .. هنا فى خمارة محالى قاعدان يشربان»
(مقطع ١٠ ص ١٧)

....

يحقق الكاتب فى رسائله إلى القارئ ما يسميه (**رولان بارت**) بـ «لذة النص»[٥] وهو عنوان كتاب لبارت ينظر فيه لإيجابية الكتابة .

فلذة النص هذه من جانب هى العلاقة بين ما يبثه الكاتب فى أثناء الكتابة ، وما يتحسسه القارئ المدرك فى أثناء رحلته مع النص .

ومن جانب آخر هى الفرح الطقوسى بالنص ، ورفض الكاتب والقارئ معا للبنى الفنية التقليدية للنص .

• • •

١ ـ نظام الأداء الفنى :

(أ) البعد الشعرى :

يأتى البعد الشعرى عند الكاتب لتعميق الواقع (داخل النص) ، لأن الكاتب لا يقف أمام الأشياء بل فى داخلها ، مؤكدا بذلك أن «العمل الفنى لا يتحقق إلا بالإيقاع الداخلى الشامل»[٦] .

ويقوم الكاتب أيضا من خلال مستويات النص بـ «استخراج الأعمق والأبعد فى الشخصيات الإنسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها»[٧] .

لذا يأتى النص (**مدهشا**) ؛ «لأن الأمر أمر طريقة جديدة فى الرؤية والسماع والشعور وفى شحذ للإحساس يشكل منطلقا يمكن أن يغنى جميع أحاسيسنا وفهمنا للعالم». [٨]

فالواقع كما يراه الكاتب فى شموله ليس إلا (**مجموع العلاقات بين الذات والموضوع**). وهذه الواقعية الآسرة عند الكاتب تضيف إليه الكثير من الغنى ؛ «فالواقعية ـ إذن ـ تزيد الفنان غنى، وتدربه على مواصلة التوغل بحثا عن الحقيقة، وتتغلغل به إلى صميم معترك المتناقضات، حيث يتفجر معنى الحياة، وتتيح له إدراك الأمر الجوهرى ومباغتة الحقيقة عند اقتناصها حتى يمكن إبرازها على نحو أمكن». [٩]

(ب) البعد اللغوى:

اللغة هى «وسيلة الكتابة» [١٠] وباستعمالها نستطيع سرد الأمثولات الرمزية، وبواسطتها نعى الكينونة، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع المجاز.

وبما أن اللغة تنطق المعتقد بطبيعته، فاللغة هنا هى المعتقد، ولأن النص يطرح موقفاً (**اجتماعياً**) و(**فلسفياً**) فإن «الحاصل اللغوى لهذا الموقف أو ذاك هو الأسلوب الحر غير المباشر؛ أى إن الأشياء والأحداث تعرض لاكما هى فى الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر «الفينومنولوجيا»، أى كما يعيها إدراك فردى حر». [١١]

هذا البعد اللغوى عند القاص **يحيى الطاهر عبد الله**، لا يمكن بدونه الدخول فى عالمه القصصى، حيث الألفة الشديدة بين العالم واللغة، كما لا يمكن بدونه أيضا الدخول إلى بنيوية لغته، ومن ثم (فهم العلاقة بين الكينونة واللغة).

والقاص فى هذا النص يستعير أسلوب اللغة الشعبية، نظرا لأن النص يعبر عن بساطة الروح الشعبية.

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص ومتلقيه، و«يستعير بعض التراكيب اللغوية الموروثة، ويصبح فضل الإبداع عنده متحققا؛ فله الاختيار أو التنسيق أو التفصيح. فهو فى أحيان أخرى يتمثل التراكيب الموروثة، ويصنع على غرارها تراكيب جديدة. وهذه التراكيب الجديدة تعيد إلى أذهاننا صورة التراكيب القديمة، وتوحى إلينا بشىء من المفارقة فى آن» [١٢] يتضح لنا هذا فى هذه الجملة مثلا: «هات الخمرة، وهات جناحى لأطير، ولا تعرضنى للذبح يا اسود الطير» (تصاوير ص ٤٦).

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يعتمد على فعلين لغويين هما فعل الأمر والمضارع لصنع الديناميكية المطلوبة.

٢ ـ الشخصيات:

تتسم الشخصيات عند **يحيى الطاهر عبد الله** فى أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاغتراب والخوف والإحباط، بالرغم من انتمائها الشديد للواقع، ووعيها بالمشاركة فيه. وهذه الشخصيات لا تبدو لنا بأى حال شخصيات نمطية أو تكراراً للنمطى بقدر ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتفرد؛ وهى لا تخلو أبدا من الحزن الدائم والتوتر «هذا التوتر بين كمالها الذى يبدو كالقدر، وتسلسلها المتطور، وتقع مشكلة الزمن فى صميم مفهومها». [١٣]

والزمن هنا هو «العنصر الذى تتكشف فيه، وهو العنصر الذى يتحدد مصيرها به آخر الأمر». [١٤]

وفى هذا الزمن أيضا تقدم الشخصيات المكتملة صورة حية للعلاقات الموضوعية للمجتمع الذى تتحرك وتشارك فيه من مفهوم وعيها المتدفق؛ وهى ظواهر فى الواقع لا تدع الواقع يضللها، بل تبين للواقع ولنا كيف هو الواقع حقاً:

١ ـ إسكاف المودة:

«جلس الإسكاف على حائط متهدم بنته الحكومة من سنين أيام الحرب مع إسرائيل ـ وكلم مخالى الغائب:

دنيا بلا خمرة لا تسمى دنيا يا بن الكافرة.. وأنا لا يطيب لى فى الدنيا عيش بغير خمر.. جاوبنى يا يونانى يا خوان يا خواجا يا ذيل الكلب يا آكل لحم الخنزير؟.. نسيت السنوات يا مخالى.. ولا وفاء فى بلادكم ولا لكم صاحب ولا عندكم صاحب.. سأمزق جلدك وأفرى بدنك وألوك عرضك وأقول: مخالى لا ينام مع زوجته، وزوجته تنام مع الغير من شبان بلادها.. لكن لا.. هذا كلام يهد حيل أولاد العرب ولا يحرك شعره فى رأس الخواجات».

ويئس الإسكاف من الكلام مع مخالى الغائب فكلم نفسه الغائبة أيضا:

«تنقشع الليالى والنهارات وتغور وأغور أنا بعد عمرى الشقى إلى حفرة مظلمة وتأكلنى الديدان ويسيل من فمى وأنفى وأذنى صديد وقيح ثم يحضر إسرافيل وميكائيل وبيد كل منهما مرزبة ويشبعان الإسكافى ضربا لأنه شرب الخمرة الحرام وفعل الإثم وخالف أمر ربه». وهنا عاد الإسكافى الخائف من يوم الآخرة إلى دنياه فلم يجد غير أم البنات مبتورة الثديين، تلك التى تنام من الغروب للضحى وأطفالها الذكور يموتون، فهاج قلبه الجسور، وركل الهواء، وسمع صراخ أم بناته فلم يهتم، ما دام الناس لا يسمعون صراخها، وما داموا يرونه على الحائط المهدم وحده، يدبر أمره بمفرده، فلا صاحب للفقير مثله. فى بلد مثل هذا. من أجل أصحابى فعلت ما فعلت ولم يسأل عنى أحد.. وهم هناك بخمارة مخالى وكأنى ما كنت يوما بينهم.. وكأنهم ما عرفونى فى السوق والطريق والخمارة وفيا محبا لهم وللخمرة.. تلك طباع أولاد آدم بمصر فى زمن كزمننا، يأكل فيه الأخ لحم أخيه، ويبيع لحم بنته التى تحاكى القمرة لعجوز هالك... ملعون أبوك يا زمن، وملعون أبوكم يا ناس، وملعون، كل صاحب يتخلى عن صاحبه فى يوم ضيق..

ماذا تريدون منى؟ أقعد وسط بناتى، وأحشر لحمى فى لحمهم، وعلى نور لمبة جاز أعارك الفأر القارض وأفعص البرغوثة مصاصة الدم، أم أقعد فى السوق تحت الشمس، أنتف شعر إبطى، وألم القمل من ثوبى، بينما مخالى يتمخطر بخمارته وعلى رأسه ريشة!!».

(تصاوير ص٢٤ ـ ٢٥ ـ ٢٦)

٢ ـ مخالى:

«أنا نصرانى مؤمن كفرت لما عشت معكم يا مسلمين».

(تصاوير ـ ص ١٧)

٣ ـ قاسم:

«عودة الإسكاف إلى الخمارة أعادت الأمان إلى نفس قاسم، وبنفس صافية قطرتها الخمرة، باح قاسم للإسكاف بسر لم يبح به للراحلة شريكة عمره. «النعل ابن النعل ماسح النعال دعانى إلى وليمة فطاوعته وذهبت معه. فى البناء المخصص للعلوم كان تلاميذه يكتبون ويطبعون ويهاجمون الحكومة ويتناقشون بعلو الحس، فدخلنى رعب وقلت لبكلة «أين الطعام يابن النعل؟»، قال «فى أوقات الأكل يأكلون ونأكل معهم». «كان النعل ابن النعل يتنقل بينهم وكأنهم أبناء عمه، ويلمع أحذيتهم ويلم المال، وأنا كنت آكل فقط لما يأكلون، وجاء الوقت الذى حاصرنا فيه البوليس المسلح، ونادونا بمكبرات الصوت، ثم هاجمونا لما تغطرسنا فى الردود، فسالت دموع وسالت دماء، وتكسرت ضلوع، وأصابنى البارود فى عينى ـ إلا أنى زغت ولا أعرف كيف، ونصحنى بكلة الكلب بعدم الذهاب إلى المستشفى، لأن المستشفى حكومة، تبلغ أمر كل صاحب علة فى زمن القلاقل لعسكر الحكومة ـ وفى هذا سجنى، وعملت بنصيحة ابن الكلب وفقدت عينى».

(تصاوير ص ١٦)

٤ ـ رجب:

«فهمتنى غلط يابن العم.. أنا قد يعجبك فى المواقف.. لكننى رأيت الموت.. قطعت الأسلاك بأسنانى وهربت من حدود مصر إلى حدود ليبيا.. تسلخ جلدى وأنا أزحف على الرمل الساخن، ونفدت بروحى من رصاص القناصة النهابين قطاع الطرق أولاد على بمعجزة من الله.. ووقع قلبى لما

رأيت أولاد العرب فى الجيشين متواجهين والسلاح يابن العم يخلط الدم باللحم بالرمل .. وأنا لا أقول لك غير ما رأيت . كن على حريصا .. وأسألك هل بمقدورى الآن بعد خصام البلدين الحصول على جهاز آخر ؟ .. » .

(تصاوير - ص ١٦)

٥ - فتح الله :

«أبى أول من ظلمنى .. كنت أعرف وأبيع جهدى للظلمة نظير مال قليل . وكان أبى يأخذ منى المال ، وهكذا فعل مع أخى الكبير من قبلى فهرب وهربت أنا مقلدا أخى الكبير ، واحتميت به فسرق جهد يومى وظلمنى كما ظلمنى أبى ، فهربت من سلطة أخى وعشت حياة الصبية المتشردة . وساق لى الله المعلم فعلمنى فن السرقة .. ومن يومها وأنا أسرق .. دخلت مرة ورأيت السارق الظالم العزيز ورأيت السارق المظلوم المهان .. من يقبل الظلم يعيش الظلم طول العمر .. ومن يرفض الظلم يفوز من الطريق بمتعة المغامرة ، وقد يحصل على لقب أفندى أو بك أو باشا أو وزير أو رأس بلد .. هل فهمتنى يا إسكاف ؟ » .

(تصاوير ص ٤٥ - ٤٦)

• • •

الشخصيات كما نرى ، **تتلاق ولا تتعارض** فى الزمن والانتماء والهدف ، يدفعها كمالها وغناها إلى التراجيديا أكثر مما يدفعها إلى الفرح .

وهى شخصيات **محورية** وليست ثانوية أو مساعدة ، كما اعتدنا أن نرى فى البنيات التقليدية . إنها (محور الواقع وبورة فعله المحرك) ، وهى شخصيات تقتحم الواقع بجسارة ، وتسهم فى تصعيده برؤيتها الشعرية .

ومن هذه الشخصيات المحورية «يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة ، التى يبدو بها كائنا جديدا ، يختلف فى اتساقه وانتظامه ، وتركيزه وحرارته الوجدانية ، عما كان عليه فى الطبيعة أو فى الحياة الاجتماعية اليومية » .[١٥] كما أنها شخصيات تعيد تشكيل الواقع فى كل لحظة من خلال رغباتها وأحلامها وطموحاتها الإنسانية .

أما الشخصية الأثيرة لدى **يحيى الطاهر عبد الله** ، وهى شخصية «إسكاف المودة» ، التى تمتد ابتداء من **(الحقائق القديمة)** و**(حكايات الأمير)** . انتهاء بـ **(تصاوير)** ، فإنها تمتزج بالكاتب ولا تنفصل عنه . **فهو** مثل الإسكاف ، محاط بالمخاطر والعقبات الراهنة . لهذا فقد ربطته بهذه الشخصية على وجه الخصوص عاطفة شديدة العمق . فالإسكاف فى الحقيقة هو الرمز المباشر والبسيط للشعب فى معاناته الجليلة من أجل تحقيق أحلامه وأمانيه . وهو أيضا تعبير واضح عن الوعى الجماعى فى حركته ومواقفه فى واقع تاريخى محدد فى صيرورته . وهو أخيرا شخصية يقدم لنا الكاتب ميثيولوجيتها الخاصة من خلال صورتها فى إحباطاتها وأمانيها .

• • •

٣ - الرمز :

الرمز عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل الرؤية الاجتماعية فى كليتها الدلالية من خلال الصور الدرامية التى تتجلى فى النص ، حيث تلتحم الشخصيات بالمواقف وببعضها البعض .

وهو رمز يكثف الرؤية من أجل كشف العلاقات القائمة فى ثباتها وتغيرها . «ولو سلمنا جدلا أن لاعمق بلا رمز ، فلنسلم أيضا أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ؛ فالوضوح ركن من أركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله ، وبفقدانه يكون (الفن) قد خسر ركنا من أركانه الأساسية » .[١٦]

والكاتب هنا داخل النص يجسد رموزه (بوضوح) من خلال صور واستعارات شعبية ، كما نرى فى هذه الصورة :

«قال الإسكاف : سأنتظرك .. لا تخلف الوعد .. ولا تكن كالغراب . قال فتح الله : تشبهنى بالغراب يا إسكاف ! ؟ . قال الإسكاف : لا .. ولكن للغراب مع الديك حكاية مشهورة . قال فتح الله : وما حكاية الديك مع الغراب ؟ . قال الإسكاف : فى الزمان البعيد كان الديك يطير وكان الغراب لا يطير ، ذهب الاثنان إلى حانة وشربا ، فلما فرغ الشراب طلب الغراب من الديك أن يعيره جناحيه ليحضر خمرة ، وطار الغراب بأجنحة الديك ولم يرجع حتى يومنا هذا . بينما الديك المغفل يصيح كلما رأى الضوء ينادى الغراب : هات الخمرة وهات جناحى لأطير ولا تعرضنى للذبح يا أسود الطير ! قال فتح الله : أنا لا أخلف الوعد .. لكن الطرق محفوفة بالخطر ومجدورة بالحفر .. تذكرنى بالخير يا إسكاف المودة ، واطلب لى السلامة ! » . **(تصاوير ٤٦)** .

هذه الصورة الشعبية تتسم بالمقارنة - كما نلحظ لأول وهلة - بين فتح الله والغراب ؛ وهى مقارنة صادمة لنا ولفتح الله فى نفس الوقت .

يقول أندريه بريتون فى هذا الصدد : «لازالت أقدس مهمة يطمح إليها الشاعر هى المقارنة بين شيئين لا يوجد ما هو أكثر منها تباعدا ، والمقارنة بينهما بشكل أو بآخر تفاجئنا وتصدمنا » .[١٧]

وبهذه الطريقة تتحول الصورة البصرية السابقة إلى رمز اجتماعى فى نهاية الاستعارة وفى داخل البنية الدرامية .

وفى نهاية الأمر يأتى الرمز الذى يتوج البنية ويسهم فى تجليها :

التراب	**الواقع .**
الماء	**الخمرة .**
الشمس	**الحلم .**

فالتراب يقود دلاليا إلى الواقع ، والماء إلى الخمرة ، بينما الشمس تقود دلاليا إلى الحلم الذى يتجسد على عدة مستويات داخل النسق الكلى للنص وتروح ضحيته جميع الشخصيات . وأيضا فإن الرمز فى كليته يقودنا دلاليا إلى (التداعى) فى الماضى البعيد ، فى الذاكرة الشعبية ، إلى تلك التصاوير التى يصنعها الصغار والكبار فى ريفنا المصرى ، شماله وجنوبه ؛ تلك التصاوير أو التماثيل الصغيرة التى تصنع من تراب الحقول وماء الترع ، وتترك حتى تجف فى الشمس ، وتظل أبدا شاهدة على زمن الإنسان ، مثل تماثيل الحضارات القديمة ومنحوتاتها التى لم تزل وستظل شاهدة على زمنها .

وفى حين تمثل الشخصيات المحورية البنية الفوقية للنص ، يمثل الرمز البنية التحتية التى تتحرك فى خط متواز والبنية الفوقية ، وقد صنعت كلتاهما إيقاعا خاصا يتجلى النسق من خلاله ؛ هذا الإيقاع الذى يعبر «عن حلم جماعى موروث ومتجدد أبداً» .[١٨]

• هوامش

(١) المصطلح للناقد الإنجليزى (ريموند وليامز) . انظر (الواقعية والرواية المعاصرة - الأقلام أغسطس ١٩٨٠ ص ٢٠٦ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٠٨ .
(٣) بناء الرواية - إدوين موير ص ٣٧ .
(٤) الصوت المنفرد - فرانك أوكنور ص ١٦ .
(٥) رولان بارت - من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد - أميرة الزين - الفكر العربى المعاصر - أكتوبر ١٩٨١ ص ١٣١ .
(٦) واقعية بلا ضفاف - روجيه جارودى ص ٢٢٦ .
(٧) دراسات فى الواقعية - لوكاش ص ٣٣ .
(٨) لوى ماركوريل - السينما الجديدة ص ١٠٢ .
(٩) الأدب والفن فى ضوء الواقعية - حسين مروة ص ١٣٨ .
(١٠) البنيوية الجديدة للغة والشعر فى قصائد ميشيل روجيه - فايز مقدس - المعرفة ، العدد ١٩٠ ص ١٦٧ .
(١١) وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة - د. دولت صالح العرب - عالم الفكر - العدد - ٢ - سبتمبر ١٩٨١ ص ٧٧ .
(١٢) التمثل بين الأدب الشعبى والأدب المدون - حسين حمودة - خطوة - العدد الثانى مارس ١٩٨١ ص ٣٨ .
(١٣) بناء الرواية - ص ٥٤ .
(١٤) المصدر السابق ص ٥٥ .
(١٥) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى - حسين مروة ص ١٠٥ .
(١٦) أحمد عبد المعطى حجازى - الآداب - يونيو ١٩٦٠ ص ١٣ .
(١٧) نقلا عن - وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة - هامش ١٤ .
(١٨) يحيى الطاهر عبد الله ، والرحلة إلى - ما وراء الواقعية . إدوار الخراط - الدف والصندوق ص ٣١ .

الرؤية الأسطورية في عالم "فساد الأمكنة"

□ مدحت الجيار

«**فساد الأمكنة**» هي الرواية الثانية للأديب «صبري موسى» بعد روايته الأولى الصغيرة «حادث النصف متر» التي أشارت بما فيها من حس لغوي واجتماعي إلى كاتب رواية شاء أن يثبت قدمه تمهيدا لخطوة تالية أوسع وأبعد. وقد تمثلت هذه الخطوة في رواية «فساد الأمكنة» موضوع البحث. نذكر ذلك لأن «حادث النصف متر» كانت مرحلة التحضير والتخمر لفساد الأمكنة، فمن حادث في نصف متر إلى حوادث تحدث في صحراء مترامية الأطراف. تبدل فيها صبري موسى الأرض غير الأرض. وأعاد اكتشاف الإنسان البسيط التلقائي. النقي. بعيدا عما شحنته به الحضارة من أطماع وأصباغ غيرت تكوينه وصاغته صياغة معقدة. والكاتب ـ واعيا ـ يهرب بذاته ليعيد صياغة الأشياء بادئا مع الإنسان البسيط التركيب. هناك في جبل «الدرهيب» بالصحراء الشرقية. وواعيا أيضا يحرك الأحداث والشخصيات. يحاورها من الخارج ويصفها من الداخل. ونسمعه دائما عالي الصوت في كل مكان من روايته حيث يتدخل بالوصف والتعليق والإسقاط أحيانا. كما سنبين بالتفصيل في أثناء التحليل الجمالي للرواية.

القسم الأول: التقنية

كان وعي الكاتب ذا أثر بعيد في تشكيل رؤيته الجمالية لعالم فساد الأمكنة. وكان ذا أثر أبعد في توظيف تقنيات عديدة ومتنوعة. كانت انعكاسا جماليا لرؤية الكاتب ولمادة روايته في الوقت نفسه.

ويقدم **صبري موسى** عالم «**فساد الأمكنة**» من خلال «رؤية أسطورية». لا تتعامل مع الواقع الاجتماعي والطبيعي بمنطق أرسطي شكلي. بل تجاوز ماهو قائم في الواقع إلى ماترنو إليه أو تتنبأ به. ومن ثم فإن رؤيته لا تنفصل نهائيا عن الواقع الاجتماعي والطبيعي. بل تعدل من العلاقة بينهما وتثورها مشيرة إلى موقف الإنسان في عالمنا المعاصر من هذين الواقعين. ومن ثمّ اختار الكاتب أن يكون الصراع بين قيم المجتمع الصحراوي وقيم الحضارة الإنسانية في شمولها. حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الأجناس والسلالات. وبين البر والبحر. إنها رؤية أسطورية. تستعير عالما بدائيا بسيطا لتواجه به عالما معقدا بتكنولوجيا الحضارة ورغبتها في الإمساك بمنابع الثروة في أي مكان من العالم. لذلك تتحول جزئيات الرواية على المستوى اللغوي والتقني إلى جزئيات مجازية. أخذت فيها الأشياء أبعادا رمزية. على الرغم من دلالاتها العامة المتعارف عليها بين الكاتب والمتلقي. ومن ثم يمكن أن يقال إن الرواية كلها تمثل قناعا. أو استعارة كبيرة. احتفظت بدلالاتها المرتبطة بالزمان والمكان والإنسان وجاوزتها فأخذت مستوى دلاليا عميقا ـ إذا استعرنا مقولة البنيويين التوليديين. إذن نحن أمام رواية ذات بنية مزدوجة الدلالة. وذلك انعكاس للرؤية الأسطورية. أو نتيجة للمنطق الأسطوري الذي أدرك به **صبري موسى** عالمه. والذي تبدى في مظاهر تشكيلية. وليس هناك تناقض بين الوعي الذي ألمحنا إليه آنفا والرؤية الأسطورية، لأن وعي الكاتب بجوهر الصراع بين ماهو كائن ومايريد أن يكون هو ماأدى إلى تحول الرؤية ـ أي طريقة النظر إلى العالم في جزئياته وشموله ـ إلى الأسطورية. وقد طغت هذه الأسطورية على عناصر بنية الرواية وأدوات تشكيلها. وعكس ذلك رغبة الكاتب في خلق أسطورة معاصرة لإنسان هذا الزمان. تتداخل فيها العوالم. وتحاور فيها الأشياء الإنسان. من أجل الوصول إلى تفسير لمصيره.

وأول تجليات هذه الرؤية الأسطورية يتمثل في اتجاه الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو الشكل المتوحد الذي يختزل عدة أشكال روائية في الوقت نفسه. فإذا كانت الأسطورة هي الإنسان البدائي وفنه وشعائره وأدبه. فإن «**صبري موسى**» يحاول المزج بين ماتعارف عليه النقاد والروائيون من تصنيف موضوعي للرواية إلى اجتماعية وسياسية... إلخ. أو تصنيف نوعي لها. كالرواية التسجيلية. ورواية الرحلات. ورواية الترجمة الذاتية. والرواية الفنية. ورواية التسلية. والرواية التعليمية... إلخ ليمزج بينها جميعا في شكل روائي واحد. تبدى في «فساد الأمكنة». ولاعجب في ذلك فالرواية لم يستقر لها شكل حتى الآن، وهذا هو مايتيح للروائي فرصة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية. عن طريق التجريب. والاختراع. والمزج بين ماهو قائم من أشكال روائيه متعارف عليها. أو تقليدية. أو تراثية «فكبار الروائيين يجهدون أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم...».[1] ومن هنا يكون اختيار الشكل في الرواية موقفا فكريا واجتماعيا وجماليا. وتصبح مجاوزة الأشكال الروائية القائمة محاولة لمجاوزة الواقع نفسه. عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد. تتبدى فيه خصوصية العمل. وتكشف عن موقف المبدع ورؤيته.

استعار **صبري موسى** في «**فساد الأمكنة**» نمط السيرة والملحمة في القص. معلنا منذ البداية وعيه بقصة كانت قد وقعت. وأنه إنما يعيدها على أسماعنا. وقد تقمص فيها شخصية الراوي المنفصل

عن الأحداث والمتحكم فى مصيرها فى الوقت نفسه . ومعنى هذا أنه يختار من الأشكال الروائية التراثية . ما يتلاءم مع رؤيته للعالم . ومع موقفه الذى هو سابق على هذه الرؤية الجمالية . وهو حين يستلهم الملحمة والسيرة دور الراوى فإنه يختار بذلك الأداة التى تمكنه من إبراز ذاته . وتسمح له بالتدخل فى سير الأحداث ورسم الشخصيات فى الوقت الذى يريده . ومن ثم كان اكتمال الموقف معناه اكتمال الرؤية . ومع أن شخصية الراوى تخلق جو التلقى الجماعى . وتشرك المتلقى مع الراوى طوال زمن القص . فإنها تمكن الروائى **صبرى موسى** من الابتعاد عن الرواية وشخصياتها ليتأمل كل شئ من بعيد . حتى يلغى من طريقة التلقى مايعرف بالتقمص . والإيهام الفنى والاندماج أو التعاطف الكامل مع البطل «نيكولا» أو البطلة «إيليا» وإن كنا نرى فى كسر الإيهام هذا خاصية بريختية . ولاضير فى أن تكون رؤية الكاتب ذات حدين . تستلهم بأحدهما التراث الإنسانى والعربى وبالحد الثانى تستوعب منجزات العصر الذى نعيشه ، فالأصالة الحقيقية معاصرة أيضا .

يصادر **صبرى موسى** – بوعى – منذ الوهلة الأولى على نتيجة الأحداث ويدخل إلينا عبر الوسيط التراثى ينادينا ويوقظنا أولا ويكسر حد الإيهام ثم يقول «**اسمعوا منى بتأمل ياأحبائى** . فإنى مضيفكم اليوم فى وليمة ملوكية . سأطعمكم فيها غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن . بينما أحرك أرغن لسانى الضعيف **واحكى لكم سيرة ذلك المأساوى نيكولا** ... ذلك الذى كانت فاجعته فى كثرة اندهاشه» . [٢] ومن هذا المنطلق «الروائى» يعلو صوت الكاتب حتى آخر كلمة فى الرواية . ويبرز فى تجليات جمالية تمثلت فى طريقة تركيبه لعناصر بنية هذه الرواية . ومحاولة **صبرى موسى** العودة إلى نفس الجو تكشف عن رغبته فى تركيب الواقع فى أرض جديدة قديمة فى الوقت نفسه . ومن هنا صار للأحداث . والشخوص . والمكان . والزمان . والراوى أيضا . دلالات مزدوجة . وقد أتاحت شخصية الراوى فرصة لهذه الازدواجية الجمالية الدلالية ، فقد كثر تدخل الراوى فى سير الحدث الأساسى والأحداث الفرعية المكملة . ومن ثم فقد سيطر الوصف (الراوى) على التناجى وقلّ الحوار . إلا فى لحظات سنشير إليها . وأدت سيطرة الذات المبدعة إلى الختلاط الغنائية (الانفعالية) بالدرامية . وإن كانت لغة السرد والوصف والتناجى قد ارتفعت بفضل هذه الازدواجية والغنائية إلى لغة غير مباشرة (شعرية) . تتخذ من الصور الشعرية جوهرا للتشكيل الجمالى وقد ساعدت هذه اللغة الشعرية على تكثيف الرواية على الرغم من طولها . ونقلت اللغة إلى لغة مجاز ناسبت «**الرؤية الأسطورية**» .

وكما قلنا : **أدت الرؤية الأسطورية لعالم «فساد الأمكنة» إلى ازدواجية جمالية ودلالية ، أى إننا الآن بإزاء واقع اجتماعى وطبيعى ونفسى . يتشكل بطريقة جديدة ، تستعير كل ماهو أسطورى الدلالة ، و كل مايساعد على خلق حالة أسطورية يخرج منها عالم جديد (هو المجازو الحقيقة معاً وفى وقت واحد) يدعونا إليه الكاتب . وأيضا فإننا نواجه أحداثا مشبعة بالرمز ، ولغة ذات معطيات مزدوجة ، وتقنيات تمزج كل هذا فى بنية متجادلة ومتوحدة .**

ولنبدأ التحليل من بؤرة الرواية حيث «الصراع» بين عالمين : عالم الصحراء بكل قيمه . وطرق معيشته . ولغته . وعالم المدينة بكل تعقيداته ومطامعه ، أى بين عالم البساطة والنقاء الصوفى والفطرة . وعالم التلون والطمع والتشوش المادى . وقد ظهر هذا الصراع بدءاً من العنوان «فساد الأمكنة» . هل كل الأماكن فاسدة ؟ أجل ! وما الذى أفسدها ؟ الإنسان المتحضر المتطلع . الذى فضّ بكارة الجبل والصحراء واعتدى على كل مظهر من مظاهر نقائها . ومن هنا توزعت الشخصيات بين هذين العالمين : الخواجة أنطون بلك . المهندس ماريو . خليل بك شريك ماريو . الحاج بهاء شريك أنطون بلك . واقبال هانم . الملك وحاشيته . عالم الماديين المغامرين الذين وفدوا إلى الصحراء من أجل الذهب والتلك وكنوز البحر ، وضحوا بكل قيم البداوة . بل سخروا هؤلاء البدو أصحاب عالم النقاء (أيسا . عبدربه . كريشاب . أيشر . العم أوشيك) ذوى العلاقات البسيطة العفوية التى تبعد بهم عن الطمع . لقد علمتهم الصحراء قيما نبيلة ولكنها لم تستطع أن تصمد فى مواجهة هؤلاء المدنيين المغامرين الذين أفسدوا الأمكنة كلها . أجل . إنهم لم يفسدوا المدينة وحدها ، بل أفسدوا عالم البدو حين هاجروا إليه . وأقاموا شركاتهم عند المناجم . وأخرجوا ثرواتها . فلم ينتفع بها أهلوها البسطاء من البدو الرُحل . أما «إيليا» . و «نيكولا» . فقد كانا ضحيتين لهؤلاء المغامرين ولعبثهم غير المسئول . لقد دنسوا إيليا رمز الطهر والبراءة (نلاحظ توازيها مع نقاء الصحراء قبل دخول المغامرين) وشوشوا على صوفية نيكولا (نلاحظ توازى نيكولا مع إيسا والطبيعة أيضاً) نتيجة لهذا الصراع غير المتكافئ . وحين قال الراوى (المؤلف) : «سأطعمكم ... غذاء جبلياً لم يعهده سكان المدن ..» (ص ٦) لم يكن هذا الغذاء سوى ما أراد أن يعرض علينا من عالم الصفاء والتلقائية عند البدو . وقد وضح ذلك من خلال الرواية كلها وليس فى هذا الموضع فحسب ، لقد غرست فيهم الصحراء شتى الفضائل . فأخذوا يشهرون من هذه الفضائل سلاحاً يواجهون به مخاطر حياتهم اليومية . إن مئات الخطايا الصغيرة التى نرتكبها فى سهولة ويسر فى المدينة ضد أنفسنا وضد الآخرين . تتراكم على قلوبنا وعقولنا .. فنتخبط فى الحياة كالوحوش العمياء ...» (ص ٣٩) . إن إنسان المدينة يتحول إلى وحش (حيوان مفترس) . فى حين يحتفظ البدو بالصفاء الروحى . وحينما يأتى هؤلاء المغامرون يبدون «كأنهم يسقطون أقنعتهم المستخدمة هناك فى مكانهم على قمة المجتمع المصرى وفوق سطحه بمجرد أن تلامس أقدامهم رمال شاطئيك ..» (ص ٨٦) ومن ثم فإنهم «بكتلتهم هذه التى برزت على الشاطئ فجأة واحتلت اهتمام الضوء .. بذرة الفجيعة الأولى تولد فى بطن المكان .» (ص ٩٩) . وفى مرح مستهين وضعوا هذه البذرة ، فقد «كان ضوء السيارة المسدد يكسب الدائرة البشرية التى تضم ملكاً وباشا وثلاثة بكوات **مشكوك فى أصلهم** وخواجه أكيد ..» (ص١٠١) ، كل ذلك فى مواجهة ذلك «الجسد الأسود العارى لذلك البدوى المغمور الذى أوقعه المكان فى فخاخ مرحهم المستهين» . (ص١٠٦) ومن خلال توزع الأدوار يتضح لنا أن **صبرى موسى** لمح فى جدلية أطراف الصراع . فلم يجعل البدو جميعا خلصاً . بل أخرج منهم الحاج بهاء . كما أنه لم يجعل الوافدين جميعا ذوى أخلاق سيئة مستهترة . بل استثنى نيكولا وإيليا الصغيرة . وأيضا فإن الشخصية الواحدة عنده لاتكون بيضاء صرفا أو سوداء صرفا بل ترك الشخصية الإنسانية وفق قانونها الخاص فى صراعها مع معطيات الواقع وقوانينه . إن نيكولا مثلا شخص مغامر . لكنه عشق الصحراء وتحوّل إلى قطعة منها غادرها الناس جميعاً إلا هو ، لم يستطع الفكاك منها ، ففى حضنها تتمدد قطعة منه (إيليا الصغيرة) . وإيليا الصغيرة نفسها تتحول بعد حادث اغتصابها عن طريق إقبال هانم – إلى امرأة جديدة تتجه إلى الثروة التى يحققها زواجها من الرجل العجوز . وانتظارها لموته حتى تضم ميراثها منه إلى ميراث أبيها حين يموت . وهذا الجدل أعطى الشخصية عمقها الإنسانى حين عرضها عارية . وبرر سلوكها فى الوقت نفسه أو كشف عن قانون هذا السلوك . ومع ذلك ففى وسعنا أن ندرك انحياز «صبرى موسى» إلى الصحراء . من حيث إنها تمثل العالم البديل لمن أراد أن يعيد تشكيل واقعه . ولأنها عودة إلى الإنسان الأنسان وليس الإنسان الحضارة والآلة والخطط المحبوكة والتطلعات القائمة على الاستغلال والسخرة . من هنا تأخذ الصحراء بنيتها العميقة . ودلالتها الرمزية . حين تتوازى مع البكارة وتصبح رمزاً للأرض كلها فى أى مكان أو زمان .

ولماذا الصحراء ؟ هنا ندخل فى البنية المزدوجة . لأن الصحراء التى عرضها صبرى موسى صحراء حملت أوصافاً أسطورية . أو هكذا رآها المؤلف برؤيته الأسطورية .

فقد أقيمت الطقوس . والشعائر الأسطورية . وقدمت القرابين . وجرت أحداث بمنطق الأسطورة . وامتدت مع التاريخ والديانات . ولنبدأ من البداية فى الواقع / الأسطورة فى هذه الصحراء وعلى وجه التحديد مع أولئك البدو المصريين . لقد رجعوا جميعاً إلى نقطة البداية (تاريخيا ودينياً

وأسطوريا) . فالجد الأول لهذه القبائل «كوكالوانكا» ليس سوى آدم ؛ فإنهم «يقولون إن الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة لبراها . فلما رأى مصر رأى جبل علبة مكسواً بالنور . وكان جبلاً أبيض . فناداه بالجبل المرحوم .. ودعا لأرضه بالخصب والبركة . أيداخلهم الشك فى أن آدم القديم هذا ليس سوى جدهم الأكبر كوكالوانكا ؟ ! » . (ص ٢٨) ذلك الجد «الذى أمضى عمره فى كهف عميق بداخل هذا الجبل الأبيض . يصلى للمكان . ويتعبد . حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخوره . بينما انطلقت روحه تخفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها» (ص ٢٨) فهذه الصحراء كانت قبل جدهم كوكالوانكا . وجدهم ليس سوى جزء منها . أما روحه فقد شكلت هذه الصحراء . القمم والينابيع . اليابس والماء ؛ فلا عجب أن يعبد البدو هذه الأرض . وأن يقدموا لها القرابين . وأن يقيموا لها الطقوس والشعائر . ولذلك فإنهم يحاولون السيادة والسيطرة على أملاك جدهم . وكلما فعلوا أمرا وقفوا أمام جدهم الصخرة «وكأنهم يشهدون جدهم كوكا على مافعلوه . مؤكدين له أن أحفاده مازالوا يملكون السلطان على الصحراء وجبالها .» (ص ٢٨) ولاشك فى أن ذلك قد كان قبل أن يقتحم الغرباء هذا المكان . ومن هذا المعتقد الأسطورى خرجت سلوكيات هؤلاء البدو وقيمهم ؛ فهذا «إيسا» قد أخذ سبيكة الذهب (التى هى حقه لأنها من خير أرضه) وهرب . ثم راجع نفسه وعاد . وأمسك به الغرباء . وجاء عمه الشيخ على إلى الجبل منكسا خزيان بما أحاط بابن أخيه «إيسا» من شبهات . فطلب من الباشا أن يحتكموا إلى شريعتهم . لقد عاد الذهب . لكن الحقيقية مازالت غائبة .. وهم فى شريعتهم يحتكمون إلى «النار» لتظهر الحق من الباطل . وإذن فليمش إيسا على الحطب المشتعل . فإن كان ماقاله هو الصدق فسوف ينجو ولن تصيبه النار بضرر» (ص ٣٦/٣٧) ويخرج إيسا من النار سالماً . «فيجمع نعليه ويرتمى على الأرض مادا قدميه فى وجوه الجميع . كأنه يشهدهم على براءته .» (ص ٣٩) هنا تمتد اللحظة فى أغوار التاريخ والتراث الدينى ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام . حين خرج من النار سالماً . ويرى الثلاثة الذين ألقى بهم بختنصر فى النار (وهى قصة أصحاب الأخدود التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم) فخرجوا منها محلولى القيد . لم تمس النار منهم شيئاً حتى ثيابهم ! ولاغرابة ؛ فقد كان إيسا مؤمنا بحكايات الأجداد .

على نفس الأرض الأسطورية تقام الشعائر والطقوس . فتقدم القرابين . طلبا للبركة . حيث أمر الحاج بهاء الرجال «أن يقودوا الحملان إلى فتحة المنجم لذبحها طلباً للبركة . فوقف الرجال على باب المغارة يبسملون ويكبرون ويقرؤون الفاتحة . طالبين لأنفسهم من الله إصلاح الأحوال . وطالبين لصاحب السعادة الخواجة أنطون والحاج بهاء دوام العز والجاه ..» (ص ٦١) ومن نفس المنطلق «اتفق الرأى على أن يكتفوا بإلقاء صفيحة ماء فى البئر لتطهير الموتى .. ويؤدوا عليهم الصلاة ويعودوا ... وعند فوهة البئر بسملوا وقرؤوا الشهادتين . وألقوا بالماء فى البئر ..» (ص ٥٩) حين لم يتمكنوا من تغسيل الموتى . بسبب امتلاء البئر بالثعابين . وكما صدق إيسا حكايات الأجداد . صدق عبد ربه كريشاب . البدوى الطيب . قصة عروس البحر التى نصفها سمكة ونصفها الآخر امرأة . وأقسم أن يظفر بها وأن يضاجعها . انتقاماً لمن ابتلعتهم هذه العروس من قبل . وفجأة عثر عليها ميتة فحملها إلى الصحراء . فى نفس الوقت الذى وصل فيه الملك إلى المكان وأراد أن يرى رجلاً يضاجع عروس البحر . وعلى الرغم من سخرية المتحضرين وعلى رأسهم الملك . فإن عبد ربه كريشاب كان يبر بقسمه انتقاماً لثلاثة من أقربائه .(٤)

ويأتى إلى نفس الأرض أتباع الحسن البصرى المتصوف المدفون فى هذه الصحراء . لقد كانوا يعتقدون فى معجزاته (كراماته) ؛ فقد «تفل قبل موته فى جرعة ماء من تلك البئر المرة . المجاورة لقبته . وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر . فصار ماء البئر عذبا مستساغ المذاق .. !» (ص ١٣٥) ويرتد نيكولا إلى التاريخ . وتأتى عبارات التوراة عن نهر يخرج من جنة عدن وينقسم إلى أربعة أنهر : «اسم الأول فيشون . واسم الثانى جيحون وهو المحيط بأرض كوش ...» (ص ١٢٦) وأرض كوش المصرية تروى بماء نهر يخرج من الجنة . وفى نفس سياق هذا الواقع / الأسطورة تأتى عادة «الصراخ فى البئر لمعرفة الغائب» . فحين غاب نيكولا عن أعينهم . وجاء أبشر ـ ابن إيسا ـ «تقدم من إيليا . وقال إنه لم يبق أمامهم سوى الصراخ فى البئر . تلك عادتهم القديمة . لمعرفة مصير الغائب . فليبحثوا الآن عن بئر قديمة ولتنحن إيليا وتصرخ فيها باسم نيكولا . فإن جاءها صدى الصوت كان نيكولا حيا . وكان موجوداً . وإن صمت البئر وابتلع الصراخ دون رد . يكون نيكولا قد انتهى فعلا فى بحر الرمال الخادع .» (ص ١٤٤) . فى عالم تجرى فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقية . لانشك لحظة فى تحول الأسطورة ـ بكل أشكالها وتجلياتها ـ إلى واقع معاش . فيتحول منطق الحياة . ويتحول الإنسان إلى إنسان غير عادى . غير منطقى . وتتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط ؛ فللخرافة . وللتفكير الغيبى نصيب كبير فى تسيير الحياة والحكم على الأشياء . وبنفس المنطق الأسطورى يرى الناس فى الصحراء الشرقية (البدو) الدنيا بمنظور أسطورى ؛ فحادثة امتحان إيسا بالنار . وتصديق ذلك . ثم عادة الصراخ فى البئر . ومايقولونه عن جدهم «كوكالوانكا» . واتصال ذلك ـ عندهم ـ بالتاريخ الدينى الأقدم الذى يرجع إلى آدم ، وخروج النهر من الجنة إلى أرض كوش ، وإقامة الشعائر والطقوس ، كالقرابين وغيرها ... كل ذلك إنما يجرى والإنسان خاضع لقوى خفية تعد صاحبة الكلمة الأخيرة فى هذه الأرض (الأمكنة) . ولسنا هنا فى معرض تقييم الفكر الأسطورى ؛ إننا إزاء بيان عناصر الأسطورة والخرافة ، بل المظاهر الدينية الماثلة فى عالم بدو «فساد الأمكنة» ، من حيث إنها تمثل ـ كما أسلفنا ـ عنصرا من عناصر البنية الأسطورية التى صنعها صبرى موسى واعيا لكى يدخلنا فى حالة أسطورية ولينقل إلينا صورة الحياة على أرض الدرهيب .

وفى وسعنا الآن أن نربط كلامنا عن جوهر الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية بما أوردناه من عناصر أسطورية تمثل وجه الحياة الصحراوية ، لكى نفهم من خلال هذا الربط قدرة الكاتب على الإيحاء بنتيجة الصراع ، الذى لابد أن يحسم لصالح هؤلاء الغرباء الذين يتعاملون وفقا للقانون المنضبط للحياة ، محددين أهدافهم من الصحراء التى تمثل لديهم مصدراً للثروة لا روح الجد الأكبر «لوانكا» ، أو عبادة هذه الصحراء والخضوع لقوانينها الأسطورية المفارقة لحقيقة الأشياء .

ومن الرؤية الأسطورية عند **صبرى موسى** يخرج خط مواز لعالم الأسطورة هو خط التصوف ، الذى يعد وجه الأسطورة الآخر ، وإن ارتبط التصوف بفلسفة المتصوفة وغيرهم من العقائد الروحية . ويحاول **صبرى موسى** أن يغلف جو الأسطورة بجو صوفى ، وعلى لسان نيكولا يصرح بمبدأ «وحدة الوجود» ، حيث يرى نيكولا «أن هناك قرابة خفية بين كل الكائنات .. الشمس .. الجبل .. الأرض .. بل البئر» (ص ٥٩) والإنسان هو أرق هذه الكائنات ؛ فلا عجب أن تتحد به الكائنات ، وأن يحاول الاتحاد بها . وهذا المبدأ الصوفى قد أتاح للمؤلف الفرصة لإخراج الامتزاج بين الإنسان والطبيعة ، مما أتاح له الفرصة كذلك لتكثيف اللغة عن طريق الإسقاط والتشخيص ، مع شيوع بعض المصطلحات الصوفية ؛ حيث نجد مصطلحات (الروح والوصول والاتصال والدرويش وغيرها) . يقول : «لكن مابالـه يرتعد كأنه درويش لبسه الوصول والاتصال !» (ص ١١٣) ، «كأنها تلك الروح القديمة لثائر الصحراء الرومانسى إيسا تطل عليها الآن كما أطلت على أبيها من قبل ...» (ص ١٤٥) .

ويعد المؤلف (البطل) ـ خلال مبدأ وحدة الوجود ـ الطبيعة أماً للإنسان لأنه ينفصم عنها وهو جزء منها ؛ ولأن «جسده البشرى ، وذلك المكان المحدود الذى يحتوى روحه اللا محدودة ، قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً فى ذلك المكان **الأم** ..» (ص ٥٥) .(٦) ولابد أن تنشأ علاقة تلاحم بين (الطبيعة الأم) و(الإنسان) . صحيح أن الإنسان يحاول السيطرة

عليها لقهر الضرورة وإعلان سلطانه ، ولكنه فى نفس الوقت يتلاحم من خلال نيكولا معها فى علاقة صوفية . وقد بدا هذا التلاحم فى «أنسنة الطبيعة» حين خلع عليها المؤلف ، من خلال الشخصية الروائية والوصف ، صفات إنسانية تجعلها تحس وتتجاوب مع الأحداث . لقد «خيل له أن دماء الرجال الذين ابتلعتهم البئر ، قد نشرت لونها فى الصحراء وصبغت كل شئ . فكأن الطبيعة كانت رغم ذلك حزينة على الضحايا . وما أروعه من حزن ذلك الذى كانت تفوح رائحته فى الأرض والسماء والجبال . » (ص ٥٩) لذلك نجده يعقد هذه المقارنة «إيليا شهوة جامحة ، كما أن الجبل شهوة جامحة ، كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفى ، شهوة كبرى أشد جموحا ... » (ص ٧٣) «ألست تغتصب الآن هذا الجبل فعلا يانيكولا ؟ ومانزلاقك الدؤوب فى رحم هذا الجبل سوى سعى لزرعه وإيلاده ! » (ص ٧٣) «وما هذه الصخور العاتية التى تواجهك بين الحين والحين كأنها تتحداك وتطالبك بمغالبتها والتغلب عليها غيرذلك النفور والصد الطبيعيين فى المرأة ، متممين لفتنتها وغوايتها . » (ص ٧٦)[٧]

ويلاحظ أن الأنسنة التى أسقطها المبدع على الطبيعة قد انعكست على اللغة أيضا ، وحولها إلى لغة شعرية ، كما رأينا فى الأمثلة السابقة .

وتتجلى الرؤية الأسطورية فى رسم شخصية البطل «نيكولا» ، محاولة أن تعطى لشخصيته عمقاً إنسانياً ، حين أضفت عليه صفات إنسانية لاتعتمد الزمان أو المكان بل تطلق رسم الشخصية إلى أقصى أبعادها ، فتخلق منه إنساناً أسطوريا يتسم بكل صفات الشخصيات الأسطورية التى عرفناها فى الأساطير القديمة ، بل عرفنا بعضها فى شخوص الأنبياء رمز التضحية والفداء . إن صبرى موسى يذهب بملامح نيكولا الفرد ويمنحه ملامح الإنسان ، محملاً إياه كل دلالات الخير . وكما يقول جورج لوكاش فإن الروائيين يختارون ركيزة للرواية «إنساناً يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ، ويصلح فى الوقت نفسه ، فى ماهيته كما فى مصيره ، لأن يظهر بمظهر إيجابى ، ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمعاضدة»[٨] . ومن ثم فقد حاول صبرى موسى أن يحول نيكولا الإنسان إلى نموذج طيب للإنسان مطلقا وليس لطبقته فحسب . وهو لذلك قد بالغ فى تحميله الصفات ، وبالغ فى رسمه حتى احتشدت الشخصية بطبقات متنوعة من الدلالات الخارجة من عالم الأساطير . وقد أدت هذه المبالغة ــ كما سنرى الآن ــ إلى أن تضرب الشخصية فى المطلق ، وصار من الصعب أن نجدها فى الواقع ، بل أصبح من المعجز أن توجد هذه الشخصية . ولانكون مبالغين إذا قلنا إن **صبرى موسى** وضع ثقافته الإنسانية والتراثية تحت تصرف هذا البطل «النبى» نيكولا . ولعل هذا مادعا أحد الباحثين إلى أن يقرر أن نيكولا «نموذج لأقصى حالات اللا انتماء المعاصر»[٩] وإن كنا لانوافق الباحث فى هذا الزعم . صحيح أن فى الرواية بعض الأوصاف التى تؤيد هذا الزعم ، لكن غالبية الصفات والأحداث تؤكد انتماء البطل نيكولا إلى وطن إيطالى وحاضر مصرى .

ولنبدأ من البداية الحقيقية (النص) ولنمض مع الكاتب فى رسم الشخصية حتى تنمو وتكتمل ، لنرى كيف ركبها بمنطق الأسطورة ومنحها وظيفة أسطورية كذلك . فها هو ذا «العجوز الذى أعطته أمه اسم «قديس» قديم حين ولدته فى ذلك الزمان البعيد ، فى بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن .. » (ص ٦) . «عارياً هناك تحت شمس أغسطس الجهنمية» (ص ٧) «يقف نيكولا الذى لاوطن له .. ، عارياً مصلوبا على الفراغ المتأجج من الحرارة وحده» (ص ٨) ومع هذا العرى وهذا الصلب يقوم نيكولا بطقوس يومية ، هى شرب الخمر «السبرتو» وممارسة عمله بين الصخور والرمال ، والعمل فى وهج الحرارة الشديدة . «كذلك يفعل نيكولا كل يوم» (ص ٨) ونيكولا هنا شديد الشبه **بسيزيف** ، فكما يحمل نيكولا صليب عذابه ويقيم لنفسه طقوس عذاب ، كان **سيزيف** يحمل الصخرة التى تتدحرج وتسقط فيأتى بها من جديد ، وهكذا بلا توقف . وربما كانت إيحاءات الصلب فى وصف **صبرى موسى** له تقربه من المسيح الذى حمل عذابات البشر . وهو أيضا شبيه ببروميثيوس سارق النار من الآلهة ، فقد «سرق نيكولا المعرفة من بحر التجوال»[١٠] «كانوا جميعا يحلمون بالذهب ، بينما نيكولا مبهوراً يحلم بالمعرفة فى بحر التجوال» (٢٣) وصبرى موسى يلح خلال الرواية كلها على الشبه بين نيكولا وأوديب ، حتى وإن كان نيكولا قد ضاجع ابنته فى الحلم ، حتى يحمل مأساته المفجعة يونانية ، تتفق مع المصادرة التى حدثنا عنها فى مقدمة الرواية ، حين أخبرنا قبل الرواية بما سيحدث للبطل المأساوى على غرار المأساة اليونانية . فالصراع إنما يتمثل دائما بين الإنسان والقدر ، ويعلم الإنسان أن القدر سينتصر فى النهاية ، ومع ذلك فإنه لايستسلم حتى يقع القضاء ، كما فعل صبرى موسى بنيكولا . وقد أخبرنا هو نفسه بهذه القدرية قرب نهاية الرواية حين حاول نيكولا الانتحار واتجه إلى البحر «كأنما فى داخله قدر يسوقه تجاه البحر الفسيح ليذوب فيه بما يثقل روحه من وزر الاثم» (ص ١٢١) لقد حاول صبرى موسى ــ منذ البداية ــ أن يعقد آصرة بين نيكولا وأوديب بشتى الوسائل «.... جميعهم هربوا . يقولها نيكولا محتداً ... فليس منهم من ضاجع ابنته فى باحة هذا الجبل ، وعلى وسادة من صخور ، وأولدها طفلا ثم سرقه منها وهى نائمة ليطعم منه الذئب والضبع» (ص ١٠) وتشدنا هذه المقولة حتى نكتشف أن مضاجعة الابنة مجازية حلمية[١١] وصم نيكولا نفسه بها ليتحمل وزر هتك الملك لبكارتها ، لأنه وافق على أن تخرج معه ومع حاشيته إلى الصيد . ومن ثم فقد «أصبحت إيليا خطيئته وعقابه ، لاجنته وثوابه» . (ص ١٢٥) ، وكما تقبل أوديب حكم الآلهة ، يتقبل نيكولا حكم الله فيه بعد إهماله فى شأن ابنته . لأن هناك «خيطاً غير مرئى كان يربط نيكولا بعيدا فى الماضى بتربة منبته الدينية المتزمتة . فاعتبر ذلك عقابا سماوياً يحل به . وهكذا بدا العقاب له طبيعيا . أن يخرج على المألوف ويضاجع ابنته . فتؤخذ رجولته منه . » (ص ١٢٥) ، «وقد فقأ ذلك الملك الشاب (أوديب) القديم عينه ... » (ص ١٢٦) . وتوازياً مع هذا المصير المفجع يلقى نيكولا بالطفل إلى الذئاب لتنهشه «قربان شفاعة من نيكولا وتوبة»[١٢] : (ص ١٣٩) من هذا التلاقى البارز «سيزيف ، بروميثيوس ، أوديب» تتكون الصورة العامة لنيكولا ، أما أحلامه فقد كانت تدعوه إلى ان «يحلم بنفسه مالكا جبلا يؤكد تفرده فى ذلك الكون الواسع» . (ص ١٦) . ولهذا فإنه يحلم بنفسه «يغادر هذا الجبل الذى ألقت به السحابة فوقه . مرتديا ثياب ملك آشورى قديم يرفل فى أبهة الملك وعظمته . متصدراً كوكبة من عظماء المملكة . يحتفلون ببدء موسم سبرس إلهة الزرع والخصب .. » (ص ١١٤) وهنا يتضح التناقض الداخل فى تركيب نيكولا ، فى حين يحاول **صبرى موسى** أن يضفى عليه مسحة صوفية ــ كما رأيناها سالفا فى مبدأ وحدة الوجود ــ ويرفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين أنصاف الآلهة ، فإن نيكولا يحلم فى الوقت نفسه ــ قبل اغتصاب ابنته ــ بجبل يملكه ، أى بثروة عظيمة . وهذا يبرره انتماء نيكولا الطبقى إلى شريحة اجتماعية مغامرة ، تبحث عن المجد . وهنا ــ فقط ــ نازعت **صبرى موسى** الرغبة فى رسم شخصية نيكولا فى إطار التكوين الاجتماعى والنفسى له . وإن كانت الصورة المثالية تنتهى فى آخر سطور الرواية بهزيمة نيكولا المتوقعة . وقد تبدى هذا فى الصفات التى خلعها على نيكولا العجوز (ص ٧ ، ١١ ، ٥٥) ، الوحيد (ص ٨ ، ٩ ، ٢١ ، ٥٥ ، ١٣٦ وغيرها) ، الذى لا وطن له (الغريب) (ص ٨ ، ٧٧) ، القوى (ص ١٢٢) ، المتحضر (ص ٣٧) .. الخ . وهى صفات ــ كما تبدو ــ تتوزع بين الوحدة والغربة من جهة ، والتحضر من الجهة المقابلة .

وقد اقتصرت هنا على الوقوف عند شخصية نيكولا لأنها تفى بإظهار أثر الرؤية الأسطورية فى رسم الشخصية بعامة فى «**فساد الأمكنة**» .

القسم الثانى : اللغة .

اللغة التى تواجهنا فى «**فساد الأمكنة**» لغة منعكسة عن الرؤية الأسطورية وهى من التقنيات التى توسلت بها . ولأن مادة الرواية ذات عناصر أسطورية ، وخرافية ، ودينية وصوفية ، فقد تكثفت اللغة وارتفعت فوق المستوى الإشارى . وقد ساعد



على ذلك التكثيف الشعرى استخدام الكاتب أسلوب الراوى الذى كان يسود صياغاتها اللغوية . وقد بدأ ذلك فى غلبة الوصف والسرد على التعبير . فيا عدا الأجزاء التى يناجى فيها البطل نفسه أو يحاور الطبيعة . إذكان البطل نيكولا ذا ذهنية تدهش لكل شئ . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية . حتى أنه ليصعب أن نستشهد بكل ماورد من صور شعرية . لذلك نورد نماذج قليلة تكشف هذا البعد اللغوى :

«المضمخ برائحة الجبال المزهوة بعريها تحت الشمس» (ص ٨) .

«مكان من الأرض تعتبر المرأة فيه علفاً لأسماك الشهوة» . (ص ١٤) .

«تتعرى الصحراء قطعة قطعة فى بشائر النور الذهبية» . (٢٢) .

«وحين وصلت الشمس إلى مجلسها العمودى فى الأفق ...» (ص ٤٧) .

«كان يتحسس صخور السرداب بشغف لم يحدث له أبداً حينما كان يتحسس بأنامله وجنتى إيليا (ص ١٣) .

«كان الشقاء قد بدأ يبذر بوادره فى سماء الخريف ..» . (ص ٧٦) .

«لم لانخوض مباشرة فى اللحم المبلور لبداية المأساة ..» (ص ٩٧) .

«بينما قلبه يلهث انفعالا ورغبة ألق نظرة على نيكولا الغارق فى الغيبوبة ..» (ص ١١٨) .

«يحيط به الليل الرقراق المضاء بملايين لنجوم ...» (ص ١٣٦) .

«وحين تختفى الشمس فى الغرب . ويزحف اللون رمادى كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعا ...» . (ص ١٥٣) .

وهكذا نستطيع أن نقتطع مقطوعات كاملة . وأن نجد فى كل موقف من مواقف هذه الرواية صوراً شعرية . ليست زينة لغوية بل وسيلة لإضفاء جو الأسطورة بلغتها المجازية . ووسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوى المسيطر على الرواية .

والتشبيه ذو الأداة ملمح سائد فى لغة الرواية . يكاد لايخلو وصف منه . حتى لنكاد نجده فى كل موقف . والتشبيه ذو الأداة يحقق التقارب بين طرف التشبيه . ويحاول الكاتب أن يستخدمه أداة وصفية فقط . يريد بها الإيحاء بابتعاده عن المشهد ليحقق دور الراوى . حيث وردت كل التشبيهات على لسانه . ونورد هنا نماذج من التشبيهات الوصفية هذه لنرى جزيئات تكوينها

«كأنها سيوف مشرعة» (ص ٩) . «كأنها تلوح له بعالم مسحور» . (ص ١٠) .
«السبيكة .. كأنها درع يحتمى بها من كل الشرور المجهولة» . (ص ٢٧) .
«كأنهم رسل قادمون من بعثة قدسية» . (ص ٢٧) .
«كأن صخورها الحادة تضم خليطاً من اللحم والدم والعظام» . (ص ٣٦) .
«كأنهم آلهة قديمة» . (ص ٦٧) . «يلهون بنزق يشبه البراءة» . (ص ٨٦) .
«كأنهم يغبطونه عليها» . (ص ٩٩) . «كأنما فى داخله قدر يسوقه» . (ص ١٢١) .
«كأنما يخشى أن يلحقوا به» . (ص ١٣٧) . «كأنما كان ممكناً لذلك الرضيع أن ينتقل من رقدته» (ص ١٤١) .

ويلاحظ أن الكاتب يستخدم مع التشبيه ضمير الغيبة ليضاعف من حدة انفصاله الواعى عن الموضوع واتصاله به فى الوقت نفسه .

وإلى جانب مستوى لغة التشبيه واللغة الاستعارية . يبدو مستوى آخر من اللغة فى **«فساد الأمكنة» . هو مستوى «العامية البدوية» فضلا عن مستوى اللغة المباشرة الفصيحة حينما يتدخل المبدع بالتعليق واستخلاص الحكمة .**

وتظهر العامية البدوية حينما يطفو الواقع المر ويختفى الحلم أو تنتفى الأسطورة ويفيق الناس جميعاً من هول الصدمة . ويختفى صبرى موسى فى هذه اللحظة . تاركاً المشهد والموقف يعبران عن نفسيهما . مفسحا المجال للحوار .

عند الصدمة الأولى . موت الرجال الثلاثة فى البئر المسمومة . وجلس الرجال يخمنون ماحدث للثلاثة :

قال واحد :
لعل البئر مليئة بالطين . **وقد غرقوا فيها .**
فقال الغلام :
أبدا . أول زمبيل **طلع مليان ردم ناشف .**
فقال آخر :
يكون البير **فيه غازات خنقتهم .**
– **يمكن .**
– **واللا يكون فيه تعابين .**
– **يمكن ... ... (ص ٤٩) .**

نلاحظ خروج اللهجة البدوية بالتدريج . حتى ترك **صبرى موسى تدخله تماماً فى نهاية الفقرة دون أن** يذكر مَنْ القائل ؟ [١٣] . وتتكشف اللهجة البدوية على نحو أوضح فيما بعد ، فعندما اجتمعوا لإرسال الغلام لإحضار وكيل النيابة يدور الحوار التالى :

قال الشيخ على :
لاتعوق .. جاعدين مستنظرين .
قال رجل :
يكون بتاع اللاسلكى نام .
وقال آخر :
ويكون وكيل النيابة نام .
فقال الشيخ على :
يبلغوها الصبح يوم التلات ووكيل النيابة يوصل عندنا الضهر أو بالليل . آدى احنا جاعدين ... اعمل ياولد الشاى .

(ص ٥١) .

نلاحظ هنا التغيرات الصوتية فى الكلمات . (جاعدين – الضهر – التلات – احنا – بتاع –) وهى أكثر تعبيرا عن لهجة البدو[١٥] .

ويتجه أسلوب الرواية إلى المباشرة حين يتدخل الراوى (المبدع) بالتعليق وقول الحكمة الوعظية التى تثبت من ناحية أخرى بروز صوته إلى جانب أصوات شخصياته :

«لكن تلك طبيعة الأشياء» . (ص ٩) .
«ولعل إيسا أحب نيكولا فى واحدة من هاتين المرتين

اللتين توقف فيهما يختلس النظر. (ص ١٨) **«ثم أدرك أن اللغز داخله هو».** (ص ٣١).
«كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير.» (ص ٦٠).
«وهكذا قرر الشيخ على أن يغرس فى صحن الدرهيب شتلة كاملة للتقدم..» (ص ٦٦).
«فالسؤال الممنوع هو عن الحياة والموت، أما الواجب الأساسى فهو العمل الذى لامهرب منه، وماعدا ذلك فلا توجد أسئلة.» (ص ١٢٦).

وهذه النماذج السابقة تعكس قدرة المبدع على التدخل فى أى لحظة فى أحداث روايته، كالراوى تماماً فى السير والملاحم.

وحتى نكمل تحليل لغة الرواية نلمح إلى القاموس الأسطورى والبعد الرمزى للغة. ولنبدأ بالقاموس المشحون بتعبيرات وكلمات استخدمها **صبرى موسى** للإيحاء بالجو العام للرواية (الأسطورية)، حيث نجد تعبيرات: قربان ـ سحر ـ ملكوت ـ أسطورة ـ مبارك ـ بدائى ـ مقدس ـ طلسم ـ وحش ـ آلهة ـ حورية ـ خرافة. ولنورد أمثلة لهذا القاموس:

«قرابين فطنة وخلاعة» (ص ٩) **«كقربان بين ذراعى مولاه»** (ص ١٠٦).
«عالم مسحور» (ص ١٠)، **«منذ كانت إيليا جنية ساحرة لم تتخط العاشرة»** (ص ١١٠).
«الغيبوبة السحرية» (ص ١١٤) **«كانت مسحورة بالرحلة.. مسحورة بالصفوة.. مسحورة برعاية الملك.. مسحورة بالخمر..»** (ص ١١٦)، **«تلوح له بعالم مسحور»** (ص ١٥١).
«الصباح القديم» (ص ١٨) **«الزمان القديم»** (ص ١٩)، **«آلهة قديمة»** (ص ٦٧، ٩١).
«كان المشهد أسطورياً» (ص ٢٢)، **«كأنه فراش أسطورى»** (ص ٣٨)، **«وفى هذا الجو الأسطورى»** (٥٩).
«كبحر خرافى» (ص ٥٨)، **«كطيف خرافى»** (ص ١٥١)، **«جده المقدس»** (ص ٦٠)، **«الجبل المرحوم»** (ص ٦٠).
«النهار المبارك» (ص ٤٧)، **«ملكوت الرب»** (ص ١٦، **«التميمة ـ الطلسم ـ الوحش»** (ص ٦٦).

بهذه التقنيات السابقة وبتجلياتها اللغوية التى أشرنا إليها، صوّر **صبرى موسى** لنا حالة أسطورية، أو جوّاً أسطورياً يعيشه الناس هناك فى جبل الدرهيب بالصحراء الشرقية. وخرج هذا التصوير ـ كما قلنا ـ خلال رؤية الكاتب الأسطورية للزمان، والمكان، والإنسان، على نحو جعل النص «فساد الأمكنة» ـ كما أشرنا ـ ذا بنية مزدوجة، أشرنا إلى تجلياتها الشعرية واللغوية بوجه عام. أما تجلياتها الرمزية فقد خرجت من نقطة البداية التى بدأنا بها تحليلنا الجمالى للرواية، وهى «لحظة الصراع» بين قيم إنسان البداوة والبساطة وقيم إنسان التكنولوجيا والآلة. وانتهى الصراع إلى هزيمة البطل نيكولا، وموت إيليا الصغيرة الجميلة، فى حين يترك الكاتب شخصية «أبشر» مليئة بالقوة والأمل، تنتظر، وتنتظر، بما اكتسبته من خبرات جديدة. وخلال هذا الجو «ينمو» رمز يشمل الصراع منذ أول الرواية إلى آخرها، هو رمز الفجر، حيث انتشرت صوره فى أجواء الرواية كلها بإلح من الكاتب، على نحو أكسب النص (والفجر) مستوى رمزياً ساعد على الإيحاء بالرؤية الأسطورية من ناحية، وعمق بنية النص من ناحية ثانية، وأوحى إلينا ـ نحن المتلقين ـ بلحظة الميلاد والتخلق، سواء من حيث العودة إلى «فجر الإنسانية»، لحظة تبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود فى حضارة الإنسان، أو انتظار نيكولا أو أبشر للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند الفجر. لذلك تحول الفجر فى الرواية إلى ميقات معلوم، تحاول كل الشخصيات أن تلتزم به فى رحلتها وسفرها، وفى نومها ويقظتها وفى حركتها وشعائرها، وترتبط به كل المواقيت.

ولنتتبع الفجر منذ بداية الرواية حتى نهايتها، يبدأ الكاتب فى تصوير لحظة ميلاد «الفجر» من «الليل» مؤرخاً لبداية الحياة والحركة به:

«يصعد الفجر الفضى من الوديان العميقة.. ثم ينتشر على التلال والهضاب متسرباً عبر ظلمة الليل الكثيفة فيبددها سحباً وتلافيف... ومع خيوط الضوء الأولى يعثر الفجر بنيكولا فيوقظه». (ص ٢١) ومنذ هذه اللحظة يصبح الفجر ميقات البداية، وميقات النهاية، وميقات انفصال عالم من عالم، وينمو رمز الفجر نحو دلالة البداية:

«وفى اليوم السادس هبوا جميعاً مع الفجر» (ص ٣٥).
«وهكذا سافر فى الفجر بالسيارة الجيب إلى إدفو». (ص ٧١).
«فى الفجر ستتحرك القافلة بصاحب الجلالة». (ص ١٠٦).
«وفى الفجر دق الخواجة أنطون بلك باب الكابينة على نيكولا». (ص ١٠٩).
«ليقدم الذبائح على جدران ضريحه فى الفجر». (ص ١٣٧).

وفى نفس الوقت ينمو رمز الفجر نحو دلالة النهاية «الغاية»:

«تحت هذا الفجر الصاعد... فوصلوها قبل الفجر بقليل». (ص ٤٩).
«قال: إن الثريا تطلع أول الصيف قبل الفجر». (ص ٦٠).
«يحط رحاله جوار الماء قبل الفجر». (ص ٦٧).
«ثم تغفو قبل الفجر ساعتين». (٧٩).
«وصحا نيكولا قبل الفجر بساعتين». (١٣٥).
«وظل فى الليلة الماضية إلى الفجر». (ص ١١٤).
«ولم يشبع منها تلك الليلة ولم تشبع منه حتى صعد الفجر من الوديان». (ص ٧٥) ومع أن: **«الفجر مايزال جنيناً فى بطن الأفق»** (ص ١٤٧) **ينتظر لحظة الميلاد، كما ينتظر «أبشر». فسوف يبزغ هذا الفجر الرمادى بديلاً عن الفجر الدامى الذى شهد اغتصاب إيليا:**

«الفجر الدامى المعلق فى الأفق فوق سطح البحر مباشرة. فوق الرمال المنداة التى مازالت تحمل آثار قدمى إيليا» (ص ١١٢).
أما **«حصى الباحة الأحمر.. ذاب احمراره فى رمادية الفجر الطالع على الكائنات** (ص ١٣٧).

وبعد حادث اغتصاب الملك لإيليا يظهر رمز آخر ذو شعب كثيرة، تتوازى فيه العوالم الحقيقية والرمزية، فالمريدون يذبحون القرابين لأبى الحسن الشاذلى فى الليل، أى فى نفس ميقات اغتصاب إيليا الجميلة الصغيرة وكما: **«لم يلحظ أحد فى ذلك الليل الحلوى. تلك الصقور الجارحة التى جذبتها رائحة الذبائح وفضلاتها. فأخرجتها من مكامنها البعيدة فى قمم الجبال المجاورة جاءت تحوم من بعد... تنتظر من القوم غفلة أو هدأة لتنقض من عل انقضاضة واحدة مفاجئة وموفقة. ترتفع بعدها وهى تحمل فى مخالبها رؤوس الذبائح وأقدامها[١٤]!».** (ص ١٣٣) وتتوازى هذه التفصيلات الخاصة (بالذبائح والصقور) مع تفصيلات «اغتصاب إيليا ـ الملك وحاشيته» على المستوى الرمزى للرواية، فى نفس الوقت الذى تتوازى فيه الطبيعة البكر قبل الغرباء، وانتهاكها بعد نزولهم إلى أعماق مناجمها، مع إيليا قبل لقائها بالملك وبعده.

وتقدم الأحداث ثمرة هذه الآثام «طفلاً» سيكون ضحية وقربانا بيد نيكولا، فقد رأى نيكولا **«بعين خياله صقراً جارحاً** من تلك الصقور البنية الريش، الصفراء المناقير، تحوم فى السماء... للانقضاض، فيحمل فى مخالبه تلك الفريسة المطروحة حلالاً له، فيرفعها فى السماء، قربان شفاعة من نيكولا وتوبة!». (ص ١٣٩) ويلق نيكولا فى الواقع بالطفل ـ بعد أن يسرقه ـ للصقور والحيوان المتوحش. وحين رأى أهل الدرهيب **«فتات لحم على الصخور.. وشاهدوا آثار أقدام حيوانية مطبوعة أطرافها ومخالبها بالدم.. وشاهدوا اللفافة الممزقة التى غرق بياضها فى اللون الأحمر القانى.. نكسوا رؤوسهم وهم يجمعونها ويطوونها.»** (ص ١٤٣).

من هنا لم تفارق الرؤية الأسطورية فى «فساد الأمكنة» الواقع الاجتماعى فعلى الرغم من المظاهر

الأسطورية التي كشفنا عنها في «التقنية – اللغة – الرمز» فإن الكاتب كان بين كل لحظة وأخرى يفاجئنا بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخي منذ الفراعنة حتى عصر محمد علي وخلفائه، كاشفاً عن حالة مصر في تلك الآونة، مشيراً إلى الهدف الاقتصادي الذي ربط الغرباء بهذه الأرض البكر. ولنبدأ معه من البداية عند حديثه عن الصحراء «مكان الرواية» «..بها جبال تحوي أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن، **أرض لايحكمها أهلها ينزح إليها كل راغب فينقب ويعثر، ويستخرج ترخيصاً للحفر، فيصبح مالكاً لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لايملكها أحد حتى الآن**». (ص ١٥) هاهي ذي السراديب المهجورة تحكي له قصص الفراعنة القدامى الذين كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصخور، وبعدهم يجئ الرومان والعرب.. بل إنه إلى هذا المنجم على وجه التحديد كان «محمد علي» والي «مصر» يرسل عماله الألبان (ص ٢٥) «**في تلك الأيام كان للأجانب في مصر كلمة عليا وحق يكاد يكون موروثاً**». (ص ٣٣) وتنتهي الإشارات التاريخية (الواقعية) في نفس الوقت، مع الحديث عن الملك المغتصب وحاشيته.

ه هوامش

(١) جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة – بيروت فبراير ١٩٧٩ ص ١٣.

(٢) فساد الأمكنة، ص ٦.

(٣) انظر صورة قربان مماثل، يوحي بالدلالات الرمزية لهذا القربان، كما سنشير فيما بعد إليه، ص ٨١ من الرواية.

(٤) فساد الأمكنة من ص ٨٦ إلى ص ١٠٥.

(٥) التوراة، سفر التكوين، الإصحاح الثاني، والرواية ص ١٢٦.

(٦) الرواية ص ٦٣.

(٧) الرواية ص ٧٩

(٨) جورج لوكاش، الرواية كملحمة برجوازية ص ١٣.

وأنظر إشارة: غالب هلسا ص ١٩٠، وص ١٩٢ من ملحقات الرواية، حول التراث الفني والفلسفي والصوفي المشترك في رسم نيكولا خصوصا.

(٩) محمود الربيعاوي، مفاجأة باهرة في الرواية العربية بطلها غير عربي، مجلة المنار فبراير ١٩٧٨، وانظر حديث غالب هلسا ص ١٨٦ من ملحقات الرواية حول نفس الفكرة.

(١٠) الرواية ص ١١٩.

(١١) الرواية ص ١٤٣.

(١٢) الرواية ص ٥٠.

(١٣) انظر نماذج أخرى في الرواية صفحات ٦٥، ٨٣، ٨٤، ٨٥.

(١٤) انظر توازيا رمزيا آخر لنفس الحادثة كلها ص ١٤٦ من الرواية.

(١٥) هناك تواز رمزي آخر بين إيليا والسيدة مريم لحظة الإحساس بالجنين «ولاحت على إيليا بعض الأعراض التي توحي بحملها فارتبكت» ص ١٢٧، ولاحظ اقتراب العبارة من أسلوب الإنجيل، وتوازي «إيسا» مع عيسى.

(١٦) انظر حديثه عن قبيلة الكريشاب القديمة حاملة تقاليد الفراعنة، ص ٦٨ من الرواية.

انظر تعليق Roger Dionne، حول الروح الأسطورية في مقاله:

2 novels: natural, supernatural 'Seeds of corruption and the house of power. Los Angeles Times Book World.



تحليل بنيوى :

ألف ليلة وليلة

فريال جبورى غزول

عرضه :
عبد الوهاب المسيرى

الكتاب الذى بين أيدينا عمل جاد وخلاق ورائد ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبى عربى مألوف لنا جميعا ، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقليدية تحاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله ، ولكن كتاب الدكتورة فريال غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة .

ويضم الكتاب ثمانية فصول ، عرضت المؤلفة فى الفصل الأول منها منهج الدراسة ، وتناولت فى الفصل الثانى ما تسميه بالقوى والعناصر الأساسية فى النص . وبعد ذلك قامت بتجريد الخط الأساسى للقصة الإطارية (قصة شهريار وشهرزاد) . وقد قسمتها إلى أربعة أقسام ، مسجلة أن سمتها الأساسية هى الثنائية ؛ فكلا شهريار وأخيه شاه زمان ـ على سبيل المثال ـ ملك يحكم مملكته فى سعادة بالغة يمر كلاهما بتجربة مريرة . ولذا يمكن القول إن شهريار وأخاه هما بمثابة الصوت والصدى . وكذلك تتمثل هذه الثنائية فى علاقة شهرزاد بأختها دنيازاد . ثم تذكر المؤلفة أشكالا مختلفة لهذه الثنائية ، وتربط بينها وبين بعض الظواهر اللغوية ؛ فالتزاوج بين الشخصيات يشبه الترادف ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكرارا . وتتناول المؤلفة فى الفصل الثالث ما تسميه بالشفرات الثلاث للقصة الإطارية ، وتعالج فى الفصل الرابع والخامس والسادس «ديناميات السرد القصصى الدائم» . فى الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» ، وفى الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان فى ألف ليلة وليلة ، منتهية إلى أنها تؤدى وظيفة التشبيه ، وتتناول فى الفصل السادس الذى يحمل عنوان «الاستعارة الحلزونية» قصة سندباد وتقدم فى الفصل السابع دراسة لعدد من المفارقات وتبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية ، ثم توجز المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج فى الفصل الأخير .

وتقرر المؤلفة فى مقدمة الكتاب أن الغرض من كتابة هذه الدراسة ليس إصدار حكم قيمى ، بل هو إنارة هذه الظاهرة المراوغة التى تسمى بالأدب . إن تحليل النص سيساعدنا على فهم ما سماه ياكوبسون «بأدبية الأدب» ـ أى هذه الخاصية التى تجعل من حديث ما أدبا . وعبارة «أدبية الأدب» غامضة وواضحة فى الوقت نفسه . ويبدو أنها ـ فى سياق النقد البنيوى ـ تفترض أن الأدب «رسالة متمركزة على نمطها الخاص فى التعبير» على حد قول ياكوبسون (ص ٣٥) . بل إن المؤلفة لترى ـ على مستوى من المستويات ـ أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب (ص ٦٠) ، وأن شهرزاد تحاكى المحاكاة (ص ٧٦) ، وأن ألف ليلة وليلة ، «إنما هى قصة عن عملية القص ذاتها (ص ٦٠) . إنها عمل يعبر عن بويطيقا غريبة ، حيث لا يقلد الفن الطبيعة بل يحاكى الفن نفسه (ص ١٥٠) . ويتكرر هذا الموضوع فى الدراسة التى نعرض لها ، على نحو يخيل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنيويون لا همّ لهم إلا التأمل فى الأدب وفى فن الرواية .

والقضية التى نواجهها هنا هى : هل النص الأدبى تعبير عن واقع ما أو محاكاة ؟ (ولنعرف هذا الواقع بأى طريقة نريد ، ولنعرف قوانين هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التى نشاء) ، أم أنه تعبير دائرى (وفكرة الاستدارة فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد البنيويين) يلتف حول نفسه : أدبية ـ قصصية القصة ـ أو أسطورية الأساطير التى يحاول ليفى شتراوس أن يصل إليها ؟ ولكن لم لا نقول الفن للفن ـ رغم سوقية المصطلح ـ حتى نربط بين الخاص والعام ؟ وإذا نحن قبلنا التعريف الذى يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة ، فهل ستتمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل «هاملت» فى كليتها مسرحية عن الفن الدراسى ، وهل «منين أجيب ناس» لنجيب سرور مسرحية عن بناء الموال الشعبى ، أم أنها تغيير فنى عن واقع إنسانى يشكل الموال الشعبى مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية الأساسية ؟ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب ، وإذا كان النقد الأدبى يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى ، فهل يمكننا أن ننقذ الأدب من أن يتحول إلى مجرد «لعبة» ؟

ومن الواضح أن المؤلفة لا تلتزم كثيرا بحكاية «أدبية الأدب» هذه ، فهى فى دراستها العظيمة تجاوز هذه القيود المنهجية التى فرضتها على نفسها لتتعامل مع مواد وقضايا ليس لها علاقة مباشرة

بالأدب . ففى حديثها عن الخط الأساسى فى بعض القصص تصفه بأنه يؤدى إلى لعنة ثم زوال هذه اللعنة . ثم تضيف قائلة إن الخط يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦) . وفى حديثها عن العلاقة بين شهريار وشهرزاد تشبهها بمبدأ الين واليانج فى الرؤية الصينية للكون ، فهما مبدآن متعارضان لكنهما يكمل الواحد منهما الآخر (ص ٤٣) .

وأيضا فإنها فى حديثها عن وظيفة ألف ليلة وليلة (ص ١٥١ ـ ١٥٣) تخرج عن إطار أدبية الأدب وتتحدث عن النفس الإنسانية (هذا الكيان الذى نفتقده كثيرا فى الأعمال الأدبية البنيوية) ، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدى إلى الكاثارثيس (التطهير) بل إلى الكاثيكسيس (تركيز الطاقة النفسية) . وتقرر المؤلفة أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال ألف ليلة وليلة ، وعلى وجه الخصوص العواطف النابعة من الغرائز العدوانية ، والمرتبطة بالمحرمات ، ولكنه على الرغم من التعبير عنها لا يتم «تطهيرها» بالمعنى الأرسطى ، بل العكس صحيح ، إذ إنه كلما تم الإفصاح عن هذه العواطف طالبت بالمزيد من الإفصاح . فالمستمع أو القارئ يستثمر طاقته فى القصة ، تماما مثل شهريار . ومن أجل أن تتوصل المؤلفة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص فإنها تمضى فتشبه أثره فى القارئ بأثر الزار . والزار نشاط إنسانى ـ كما تقول ـ تشترك فيه النساء أساسا ، وتلبس فيه المريضة ثوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى الذكور أيضا) . أما الشيخة فتغير ملابسها حسب الشخصيات التى تتقمصها . واستعارة حلقات الزار هنا استعارة طريفة ، غير مستقاة من عالم الأدب . ويبدو أن شهريار هو المريض الذى عقد حفل الزار من أجله ، ولكن شهرزاد ولاشك هى «الشيخة» التى تسأل أولا عن طبيعة مرض الملك ، ثم تمضى فتقص عليه عددا لا نهائيا من القصص ، وهذا يوازى تغيير الشيخة لملابسها . وتنبهنا المؤلفة أيضا إلى أن عنصر التضحية أساسى فى الزار ، إذ عادة ما يضحى بديك أبيض أو أسود . وهذا الجانب فى الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود فى ألف ليلة وليلة ، ويذكرنا بأن شهرزاد الشيخة هى أيضا الضحية .

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها ، وقد نتفق أولا معها ، ولكنها تبين أن المؤلفة لا تقف على مستوى أدبية الأدب وحسب ، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير ، أو عالم السحر ، أو عالم النفس الإنسانية ، لتأتى بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة . وحركتها هذه بين عالم الأدب وعوالم أخرى هى أكبر دليل ـ وكأننا نحتاج إلى دليل ! ـ على أن الأدب ليس ملتفا حول نفسه ، وأنه لا يحاكى نفسه ، بل يحاكى عالم الإنسان بكل تعقده وغموضه .

ولكن من الغريب أن النقد البنيوى الذى يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب بوصفها «كلا مستقلا بذاته» (ص ٢٣) ـ كما تصف المؤلفة ألف ليلة وليلة ـ يصر أيضا على أن النص الأدبى ليس هو الهدف النهائى من العملية النقدية ، إذ تقول المؤلفة إن النص إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة يمكن أن يجدها المرء فى نصوص أخرى وفى نظم أخرى للاتصال ، وتتسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية (ص ٩) . وفى هذا انتقال حاد من النص فى حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيرا عن مجردات ، مثل الوجدان الشعبى (ص ٩٠) (دون ذكر لأى شعب) أو «العقل الجمعى» (ص ١٤) أو نظم الاتصال التى أشرنا إليها . وأحيانا يصبح الهدف هو محاولة لفهم تركيب عملية القص (فى النص) أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبى بشكل عام . وبغض النظر عن الهدف المعلن ، فإن النقد البنيوى يتسم بدرجة عالية من التجريد . ويبدو أن البنيوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من اليقينية والدقة العلمية ، تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد ـ قواعد القصة ـ الأساطير التى يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان ـ الثنائيات المتعارضة) ، وهى مطلقات ليس لها وجود خارج عالمنا ، ولذا فهى تكاد تصبح تعبيرا عن ضرب من ضروب الحلولية المادية إن صح التعبير .

ويتجلى البحث عن اليقينية فى فكرة النموذج . وهو الهيكل التصورى للعلاقات السائدة فى الواقع أو فى جوانب منه ، التى تهدف إلى إيضاح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه . وفكرة النموذج فكرة أساسية فى هذه الدراسة ، وثمرة مباشرة لأهدافها التحليلية (ص ١٠) . وقد ظهرت فكرة النموذج بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين ، وخصوصا فى العصر الحديث ، هى قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والوقائع التى لا تنتهى من جهة ، والحدس والفروض النظرية التى لا تنتهى من جهة أخرى . وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقلى الذى يتم تجريده من التفاصيل والتجارب السابقة ، أداة تحليلية مهمة ، شريطة أن ننظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع ، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية ، قريبة الاحتمال . وهذا الجانب الاحتمالى للنموذج الشكلى هو محاولة لحل الاستقطاب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة . إن النموذج هنا يعد أداة جدلية ، لأنه منفتح على كل من الواقع والنظرية . إنه فى نهاية الأمر تعبير عن تكامل الآلهة (التى ترى التفاصيل المتناثرة والبناء الكلى فى نفس الوقت) ليس من نصيب البشر . وبسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع وإنما هو كما قلنا مجرد إطار .

ولكن يبدو أن الفهم البنيوى للنموذج أو للبناء الذى يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيرا عن الموقف الجدلى الذى أشرت إليه . إذ يتشيأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التى تدخل عالم البنيوية) ملتفا حول نفسه ؛ فيقترح ليفى شتراوس مثلا أنه بعد تجريد النموذج من الممكن إخضاعه للعمليات العقلية المختلفة لاستخراج علاقات (شكلية ـ منطقية) جديدة ممكنة . نقوم بالبحث عنها بعد ذلك فى الواقع ؛ بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية أو طريقة مبسطة مثل + ـ ٠ ويفترض ليفى شتراوس أن ثمة نموذجا أكبر (مطلقا ؟) أو سيناريو كاملا (بالمعنى الكمى والكيفى) يتحقق بشكل جزئى فى جميع المجتمعات . حتى إنه عبر ذات مرة عن رغبته فى أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذى تم عن طريقه التنبوء باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء ثم تم اكتشافها فيما بعد) هذا الجدول يضم كل عادات البشر . حقيقية كانت أو خيالية . موجودة أو ممكنة . وستصبح مهمتنا بعد ذلك أن نراقب المجتمعات لنرى أى نوع من أنواع السلوك (نعرفه نحن مقدما من خريطتنا الصرفية) يتبناه هذا المجتمع أو ذاك . وبذا يصبح التنبوء بالسلوك الإنسانى ممكنا .

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء فى القرن التاسع عشر . وهو حلم متسق مع النزعة الميكانيكية فى المجتمعات الصناعية . وخصوصا الرأسمالية منها . ولكننا لحسن الحظ ـ بدأنا نكتشف أن الحلم إن هو إلا «كابوس» . وأنه علاوة على ذلك مستحيل التحقق ولذا ففكرة النموذج اكتسبت البعد الاحتمالى الذى تحدثنا عنه وتحول النموذج من المثل الأعلى والغاية إلى مجرد الإطار والوسيلة .

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن «المجتمع التقليدى» أو «المجتمع القبلى» ، فإنهم يتحفظون المرة تلو الأخرى ، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة الضربات التى سددت لفكرة السببية البسيطة التى سادت العلوم الطبيعية والإنسانية فى القرن التاسع عشر ، والتى انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماكس فيبر ، ثم بدأت ـ وهذا هو المدهش ـ تنحسر عن العلوم الطبيعية ذاتها ، فالحديث هناك الآن عن عدم التحدد وعن التعريفات الإجرائية) . وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل الطبيعية فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توترا . فتفصيلات الواقع (الاجتماعى أو التاريخى أو الطبيعى) أكثر خضوعا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبى ، بل إننا فى تعاملنا مع العمل الأدبى لا نحاول أن نعرف القانون العام الذى يحكم العمل ، بل ندرس الكيفية التى تم بها خرق هذا القانون ومجاوزته . فتفرد العمل هو مايهمنا ، لأننا إن لم ندرس هذا التفرد فإن حدود الحقل المعرفى الذى

نتمى إليه ستنطمس ويصبح علم اجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأيضا فإننا فى الدراسات الأدبية يهمنا الظاهر والباطن ، فالباطن وحده مجرد ولا لون له ، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشوهة ، مثلما أن الظاهر وحده خادع ، وأن التفصيلات المحسوسة وحدها مضللة .

وإن كان ليفى شتراوس يخضع الأساطير لقوالبه المطلقة ، ونماذجه الرياضية ، فإن النقد الأدبى البنيوى يقوم بعملية مماثلة حين يتناول الأعمال الأدبية ، إذ يقوم الناقد البنيوى بعملية تبسيط النص الأدبى ، ويستبعد التفصيلات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى الفلسفى) . ومما لاشك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط ، ولكن لا يعقل أيضا أن نبسط الواقع إلى أن نصل إلى الهياكل العظيمة التى لا تتغير ، لأننا بذلك نكون قد أفقدنا النص الحياة والخصوصية . ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين شريفين عن علاقة الإنسان بالحيوان (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «عذبت امرأة فى هرة حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار ، فلا هى أطعمتها وسقتها إذ هى حبستها ولا هى تركتها تأكل من خشاش الأرض» . أما الحديث الثانى فهو ، قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «بينما رجل يمشى ، فاشتد عليه العطش فنزل بئرا فشرب منها ثم خرج ، فإذا هو بكلب يلهث ، يأكل الثرى من العطش ، فقال : لقد بلغ هذا مثل الذى بلغ بى ، فملأ خفه ثم أمسكه بفيه ، فسق الكلب ، فشكر الله له ، فغفر له . قالوا : يارسول الله ، وإن لنا فى البهائم أجرا ؟ فقال : فى كل ذات كبد رطبة أجر» (أى كل حى من الحيوان والطير ونحوهما) .

لو حاولنا تطبيق النموذج البنيوى الذى يحاول تجريد البنية الكامنة وحسب فإننا سنصل إلى الجدول التالى :

إمـــرأة ـ قـــط ـ جوع ـ زيــــادة
الجوع ـ موت ـ جهنم
رجل ـ كلب ـ عطش ـ سقيا
حياة ـ جنة

إنسان ـ حيوان ـ غياب ـ فعل ـ نتيجة
مادية ـ نتيجة روحية
فاعل ـ مفعول ـ فعل ـ نتيجة
سبب ـ نتيجة

ويمكننى الحديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثانى (وأفعل هذا مع أطفالى وطالباتى أحيانا لطرافة هذا التدريب وجدته) ، أو عن بنية الفعل والفاعل (أو ربما المضاف والمضاف إليه أو الكناية ، على أساس أن علاقة السبب بالنتيجة علاقة تجاور) . وهذه نتائج لها طرافتها بل وأهميتها ، ولكننى لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أزد لكنت كمن لعب لعبة مدهشة (وأكون مثل ميت بن نعسان الذى لا يحلل ولا يستوعب) . ولكن النموذج البنيوى يفرض هذا على المحلل ، خصوصا إذا تبنينا وجهة النظر البنيوية القائلة بأن اللغة هى التى تتكلم من خلال الإنسان . وأن الذات الإنسانية (الواعية) إن هى إلا جزء من بناء شامخ يتحرك من خلالها ، وما الذات سوى مجرد حامل ترتكز عليه البنية أو البنيات[1] . (يتنبأ فوكوه باختفاء ظاهرة الإنسان كلية لأنها ظاهرة غير ذات بال ، بل إنها نوع من أنواع التصدع فى النسق الكونى الطبيعى . وهو يهاجم سارتر لأنه يدافع عن الواقع الإنسانى التاريخى . ويتحدث ألتوسير عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية فاعلة[2] ـ كله مبنى للمجهول ، إن أردنا استخدام مصطلح بنيوى) .

وحينما يتكلم النموذج مستقلا عن الذات الواعية ، فإنه يطرح علينا الأسئلة التى يريدها هو لا الأسئلة التى نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وعلى غيرنا وعليه . ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفين السابقين ، ونفضنا عن أنفسنا النموذج ، لسألنا بوصفنا مسلمين : علاقة المسلم بالطبيعة وبالكون ؟ ولسألنا بوصفنا نقادا أدبيين : لم المرأة والقطة والرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السقيا والجنة والجوع وجهنم ؟ . بل لنظرنا إلى بقية الحديثين الشريفين لتكتمل الصورة . فالحديث عن الهرة يتصل بإمكانية إطلاق سراح الهرة كى ترعى فى خشاش الأرض ، فعلى الرغم من أن الحديث فى بنيته المجردة ينتهى فى جهنم فإنه فى نصه ينتهى فى الهواء المطلق . والحديث عن الرجل والكلب ينتهى إلى الجنة من ناحية البنية . ولكنه فى النص المتعين ينتهى بجماعة المسلمين إلى سؤال الرسول فى دهشة . لعلمهم بإنسانية الإسلام المتطرفة ـ عما إذا كان لنا فى البهائم أجر ، فتأتيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة . **والحديث الأول قصصى . أما الحديث الثانى فيبدأ بشكل قصصى ولكن عناصر الدراما تتسلل أولا داخل القصة ثم ينتهى بشكل درامى مباشر فى الحوار بين المسلمين والرسول .**

كل هذه العناصر العامة الفنية والأخلاقية يهملها النموذج البنيوى . وقديما قال بلوتارخ : حينما تطفأ الشموع فكل النساء جميلات . وهذا حق ، ولكنه أيضا باطل ؛ والمسألة تتوقف على المستوى الذى يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء . فقول بلوتارخ حق فى بعض الوقت فحسب ، وفى بقية الأوقات تصبح الشموع مهمة ، بل وفى غاية الأهمية . وحينما كان الملك على فراش الموت ، فى قصة لأناتول فرانس ، وطلب من كبير العلماء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، تفضل هذا شاكرا بإعطائه المبدأ البنيوى الكامن فى تجارب الإنسان والإنسانية : «لقد ولدوا ثم تعذبوا ثم ماتوا» . وقد صدق كبير العلماء ولا شك ، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول البنيوية الرهيبة :

ولادة ـ عذاب ـ موت

ثم نضم العذاب والموت فى اصطلاح واحد «سالب» ، والولادة نرمز لها بموجب ، فتصبح البنية الأساسية كما يلى : + ـ

تصبح البنية إذن هى الصمت . ولكن كبير العلماء يعرف ـ ونحن أيضا نعرف ـ أنه حينما يكون الملك على فراش الموت فليس هناك متسع من الوقت ، وتصبح الكلمات أقرب إلى الصمت منها إلى اللغة والكلام ، إذ ماذا نفعل أمام المطلق . أمام هذا الشىء الذى يأتى للفقير والشاه ؟ تبهت التفاصيل بل وتختفى وتتجرد من كل شىء . ونصل إلى الحد الأدنى الذى لا خلاف عليه . ولكن بين الولادة والموت مشوار طويل وعذابات متنوعة وأفراح لا حصر لها ولا حد .

فى كثير من الأحيان يفرض النموذج البنيوى على المؤلفة لغته وأسئلته فتحاول أن تصل إلى البنيات المجردة للأعمال الأدبية ، فترى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام :

الرحيل ـ التصعيد ـ العودة

وتعقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبى على النحو التالى :

رحلة سندباد ـ فقدان للتوازن + توازن + فقدان للتوازن .
القصة الشعبية ـ توازن + فقدان للتوازن + توازن .

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصصى الأساسى الذى استخلصته من القصة الإطارية **لألف ليلة وليلة** . وهى تهتم كثيرا بقضايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصاص بالقصة . ففى حديثها عن السندباد تقول إن خصوصيته تنبع من امتزاج القاص ببطل القصة . وهذا هو جوهر ألف ليلة وليلة : قابلية الحياة والقصة لتبادل مواقعها (ص ١١١) . وتؤكد فى مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث فى القصة . فازدواجيته داخلية ، والتوتر الحقيقى ليس بين الإنسان والطبيعة أو الفرد والمجتمع . بل هو فى الوحدة المنشطرة (ص ١١٤) .

ومن الواضح أنها هنا تدير ظهرها لكلية النصوص المتعينة ، وتقنع بالبحث عن مجردات . وأقول مجردات[3] لأنها تتجاهل كثيرا من التفاصيل فى النص حتى تصل إلى قوانين عامة ، يمكننا عن طريقها تصنيف القصص . واستخلاص البناء الكامن يساعد ولا شك على هذه العملية ، لأننا لو بقينا على مستوى المضمون أو الشخصيات أو البناء الظاهر لفشلنا فى مساعينا ، ولكن عملية التصنيف فى العلوم الطبيعية غيرها فى الأدب ؛ فتصنيف العمل الأدبى عملية تمهيدية لابد أن تترجم نفسها إلى عمل نقدى ينير النص نفسه .

ولعل المؤلفة لو نفضت عن نفسها النموذج البنيوى لربما اكتشفت أن قصة سندباد هى حقا صراع بين

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (بل إنها لتلمح إلى هذا هى نفسها حين تقول إنها قصة التعارض بين البحر المتموج والأرض الراسخة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) ، ولطرحت على النص الأسئلة التى تهمنا نحن بوصفنا عربا نعيش فى القرن العشرين ، ولا بأس من أن نجيب أيضا عن الأسئلة التى يطرحها النص علينا كبنية قصصية مجردة مطلقة . تبدأ حكاية البحار المسمى بالسندباد ، بسندباد آخر ، هو السندباد الحمال ، يشكو من وضعه الطبقى :

وأصبحت فى تعب زائد
وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سـعـيد بلا شقوة
ومـا حـمـل الـدهـر يـومـا كـحـمـلى

ثم يدعوه السندباد البحرى إلى منزله ويقول له : «إنى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم قاسيت فى الزمن الأول من التعب والنصب» . ومعنى هذا أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبقى المتصاعدة . ثم يقص عليه قصة السفرات السبع ، فالصراع الطبقى موجود فى القصة حتى وإن لم ينضو تحت أى بنية قصصية معروفة لدينا .

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالعنا فى الحكاية الخامسة : «وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح ، وذلك الشيخ مؤتزر بإزار من ورق الأشجار» . وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه . وحينما يحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل ، ثم يستعبد سندباد الذى يكتشف أن رجلى العجوز مثل «جلد الجاموس فى السواد والخشونة» . إن «شيخ البحر» (ويالها من تسمية رهيبة تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) - على ما يبدو - عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة ، ومن ثم لم يستطع سندباد أن يهزمه إلا عن طريق فعل إنسانى واع . وذلك حين حول عنصرا من عناصر الطبيعة (شجرة العنب) إلى نتاج حضارى (الخمر) . ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضا ؛ فالعنب ينتقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن ، أى إنه فعل دياكرونى .

ومن المدهش حقا أن الدكتورة فريال غزول - وهى صاحبة وجدان سياسى ثورى - تسقط هذه العناصر من اعتبارها فى قراءتها لقصة السندباد ، ولكن النموذج بحدوده الضيقة هو المسئول عن هذا .

وقد وجد بعض الطلبة (فى أثناء ثورة مايو ١٩٦٨ فى فرنسا) كثيرا من مواطن الشبه بين الفلسفة البنيوية من جهة والجامعات الفرنسية من جهة أخرى . فالبنيوية لغة مكتفية بذاتها ، خالية من الأهداف والمعنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية فى الجامعات الفرنسية ، قد أصبحت هى كذلك شفرة محضة مستقلة لايمكن للطالب أن يسهم فيها ؛ إذ إن كل شئ قد تم تقريره[٤] . ولنفس السبب يصعب إقحام الصراع الطبقى والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليلى له لغته المستقلة بذاتها ، كما أنه يهتم أساسا بقوانين القص وبأدبية الأدب .

ولكن مع هذا قامت المؤلفة بتصنيف القصة الإطارية فى ألف ليلة وليلة . متبعة منهجا يتخلص من النزعة التجريدية البنيوية الحادة . ففى الفصل الرابع تتناول قصة عمر النعمان . التى ترى المؤلفة أنها تنتمى إلى النوع الأدبى المسمى «بالسيرة» . وتلخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة . فترى أن بطل هذا النوع الأدبى عادة ما يكون رجلاً له هدف يحاول تحقيقه . على الرغم من كل الصعوبات والعقبات . وأنه شخصية بطولية له مكانة رفيعة . وإن كانت الجماعة لا تعترف بقدراته فى النهاية . وتنطبق هذه المواصفات على عمر النعمان . فى حين تقف بطلة ألف ليلة وليلة على طرف النقيض منها ؛ فهى ليست رجلا بل أنثى ؛ وهى تثبت براعتها لا فى ساحة القتال بل فى مخدعها . وإذا كان بطل السيرة يتخذ من العالم بأسره ميدانا لنشاطه فإنها تناضل جالسة على السرير ؛ سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات ؛ وهى لا تأتى بأفعال بطولية عظيمة بل تقص قصصا رائعة كثيرة (تتميز الدكتورة فريال غزول بدرجة عالية من روح الدعابة . الأمر الذى يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية) . وترى المؤلفة أيضا أن السيرة - برغم كل الاستطرادات التى تقطع الخط القصصى الرئيسى - عمل عضوى متماسك . يتطور على شكل خط مستقيم . أما ألف ليلة وليلة فتفتقد هذا التماسك . ولذا فشكلها دائرى . ومن كل هذا تستخلص المؤلفة أن القصة الإطارية هى «سيرة مضادة» .

وحينما تنتقل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد فإنها تتبع منهجا مماثلا ، فتقارنها بقصة (وشخصية) حى بن يقظان ؛ فسندباد لايتغير ، فى حين ينمو حى بن يقظان ويتطور ؛ وسندباد يدهش لما يرى وينفعل به ، أما حى بن يقظان فيحلل ويستوعب (وينمو من خلال التحليل والاستيعاب) . وتصنيفها للقصتين ينم عن ذكاء شديد ، ولكن مما له دلالته أنها لم تحاول فى هذه المرة أن تصل إلى الهيكل العظمى المخيف ، بل تعاملت مع النص الأدبى من منظور النوع الأدبى (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبى التقليدى) . فالجهد التصنيفى هنا لم يحلق فى سماء المطلق اليقينية ، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (النسبى والمتعين) ، كما ظلت فى إطار التراث ، تستخدم مصطلحاته؛ أى إنها تتعامل مع النص من منظور خصوصيته الذاتية والحضارية .

وتذكر المؤلفة فى كتابها أنها ستستخدم نموذجا طوبولوجيا (نسبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكمية ، وهى فرع من الرياضيات يعنى بدراسة مواقع الشئ بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم) ، كما تقرر أنها ترفض النماذج العضوية أو الهندسية (ص ٢٦) . وفى مكان آخر تتحدث عن النموذج المفضل على أنه مستق من الجيولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرضى إلى نموذج «اللعبة» ، وهو نموذج يتواتر ذكره فى الدراسات البنيوية . وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج ، ويأتى ذكر استعارة النسق بوصفه لعبة فى كتابات ليفى شتراوس وفوكوه أيضا . وهى فى مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق (ص ٢٤) . وعلى الرغم من تنوع هذه النماذج الظاهرى فإنها تتسم كلها بأنها مجموعة من القواعد مصفاة من الزمان والتاريخ والجدل . وأنها مكتفية بذاتها . وهذا تعبير عن نفس الرغبة فى التجريد . ويبدو أنها اختارت النص الذى تتعامل معه بحيث لا يمكن تناوله تاريخيا . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أى مرحلة تاريخية كتب فيها النص (ص ٢٧) . ونحن نلاحظ المرة تلو المرة أن إنكار الزمان له جاذبية خاصة لدى المؤلفة ؛ فالرحلات البحرية . مثل رحلة سندباد . توصف بأنها وسيلة غير تاريخية للتعبير (ص ١٠٩) ؛ أى إنها وسيلة لاترتبط بفترة تاريخية محددة .

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد تصفيته من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال نجيب محفوظ - مثلا - دون معرفة المجتمع المصرى؟ (ص ٢٨) . الإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو أن الحديث كان عن البنية المجردة ، ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص فإن الجواب سيكون بالنفى . إن دراسة «أصول» العمل مسألة نقدية مهمة ، وليست مجرد منهج عتيق يتبناه المستشرقون وهواة جمع الأنتيكات . فالسؤال عما إذا كانت ألف ليلة وليلة كتبت فى القرية أم فى المدينة ؛ فى الهند أم فى بلاد العرب ، هو من الأسئلة التى يمكن أن تعد أسئلة تمهيدية ولكنها مع هذا أساسية لفهم النص حتى وإن لم تكن كافية . وهى تمهيدية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص . ولا يمكن الوصول إلى النص لكى نطرح عليه الأسئلة الأدبية الخالصة إلا عبر هذه الأسئلة التمهيدية . إذ كيف يمكن أن نتفهم نبرة القاص أو شخصيته دون الخروج من النص؟ بل إن بعض الأسئلة التمهيدية يصبح أسئلة نقدية فى كثير من الحالات ؛ فحينما يفسر الدكتور شكرى عياد قصة جودر بن عمر[٥] فى ضوء عقدة أوديب . فإنه يطرح أسئلة تمهيدية ولكن إجابتها أدبية . إذ إن بناء القصة ذاته وشخصياتها تتضح لنا وتكتسب معنى ومعقولية من خلال الإجابة . ولنضرب بفاوست مثالا . فهل فاوست هو مجرد محب للمعرفة متطرف فى محبته . وهل يمكن تصنيفه بنيويا على أنه عكس «الذات المنشطرة» . بوصفه «الذات المبتلعة» للذوات



الأخرى ، أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون ، نطلق عليها الآن اصطلاح «بورجوازية» ـ أى رؤية الإنسان بوصفه كيانا إمبرياليا منتشرا . يهزم الطبيعة والآخرين إلى أن يهزم ذاته نفسها ويفقدها حدودها ؟ إن إدراكنا للجذور الاجتماعية لهذه الشخصية سيعمق من فهمنا لها . ويمكننا من هذه النقطة أن نصل إلى رؤية عامة (لا زمنية) للشر . إن اللا زمن والسكون لامعنى لهما بدون الزمن والحركة .

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها فإننا نكتشف أن أصل الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لاتوجد فى إطار علاقاتها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل) وحسب ، كما يفترض النموذج السوسيرى . بل إنها توجد خارجة أيضا . فكلمة «مكر» مرتبطة فى الوجدان العربى بمعلقة امرئ القيس . ولذا حينما تستخدم حتى فى نص حديث فإنها تحتفظ بإيقاعات من أصلها الجاهلى . وفى اللغة الإنجليزية نجد أن الكلمات ذات الأصل التيوتونى تختلف فى دلالتها العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الرومانسى[٦]

والخلاف هنا لايرجع إلى النسق اللغوى بل إلى البعد التاريخى (بل والطبقى) للكلمة . وينطبق نفس القانون على التراكيب اللغوية ذاتها .

ولحسن حظ الدراسة والقراء أن المؤلفة لم تهمل العنصر التاريخى / الزمنى كليا ؛ فهى فى حديثها عن «الغريب» فى الرواية إنما تتحدث عن كلمات وأحداث تتحدد غرابتها بمقابلتها بما هو مألوف ، ولكنها تستمد غرابتها أيضا من ندرة استخدامها ، ومن تقادمها . كما أنها أحيانا تشير إلى عناصر زمنية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى الجغرافيين العرب فى العصور الوسطى العربية ، وهى الفترة التاريخية التى كتبت فيها ألف ليلة وليلة وتبين المؤلفة أن الجغرافيين العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يوحى عدد الرحلات التى قام بها السندباد بأنه سافر إلى كل أنحاء العالم (ص ١١٤) . وتصنيفها للقصة الإطارية على أنها «سيرة مضادة» هو تصنيف ينطوى على عنصر زمنى غير مباشر . لأن الاصطلاح يفترض فترة تاريخية ظهرت فيها السيرة . ثم هناك تطور زمنى (واجتماعى) مفترض ، أدى إلى ظهور السيرة المضادة بوصفها رد فعل (فالسيرة المضادة تنتمى إلى التراث الشعبى ، الذى تختلف جذوره الطبقية عن التراث الكلاسيكى) .

ولكن مثل هذا الإشارات تظل هى الاستثناء ، إذ إن الدراسة التى بين أيدينا تتجه أساسا إلى إنكار الزمان . ولو أن الكاتبة التفتت إلى قضية الأصول التاريخية والخلفية الاجتماعية لاستطاعت أن تضفى بعداً جديدا على النتائج التى توصلت إليها ، وعلى التصنيفات الجديدة التى تقدمها ـ بعد يزيد من عمق الدراسة ومن إنسانيتها ومن جدواها النقدية والأخلاقية .

وقد ذكرت المؤلفة فى مقدمتها أن اللغة الشارحة أو المصطلحات التى ستستخدمها فى وصف النص مستقاة من علمى النحو والبلاغة ، وأن النموذج اللغوى والبلاغى هو النموذج التحليلى الذى تبنته . وهى بهذا تتبع إحدى مقولات البنيوية التى تنظر إلى كل مؤسسات المجتمع (علاقة القرابة ـ الأساطير ـ الطهى الخ) على أنها لغات مختلفة ظاهريا ولكنها ـ بعد التحليل ـ يتضح أن لها نفس البنية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض تشبه علاقة العناصر اللغوية المختلفة بعضها بالبعض الآخر . فى علاقات القرابة ـ على سبيل المثال ـ يكون الأفراد مثل كلمات المعجم ، وعلاقات التابدل مثل قواعد النحو . وتتسم علاقات القرابة والأساطير بالثنائيات المتعارضة[٧] (وهذه هى السمة الأساسية لبناء اللغة) . ويبدو أن النموذج اللغوى قد اجتذب البنيويين ؛ لأن علم اللغة ـ كما يقال ـ قد تخطى الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية . ولأن النموذج اللغوى يقترب إلى حد كبير من الرؤية البنيوية للبناء على أنه كل متكامل مكتف بنفسه . (يرى فوكوه أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ، فالذات قد تسببت فى انشطار اللغة ، وهى ستستعيد

وحدتها باختفاء هذه الذات)[٨] .

وتبنى النموذج اللغوى البلاغى هو أيضا تعبير عن الرغبة البنيوية فى الوصول إلى أعلى درجات اليقينية ، وعلى الرغبة فى التخلص من الزمان . كما هو معروف يفرق سوسير بين اللغة والكلام ، فاللغة هى النسق اللغوى العام ، أما الكلام فهو إحدى تحققاته فى حديث منها ، وما يهم العالم اللغوى هو اللغة (أى النسق العام اللازمنى السينكرونى) وليس الكلام (الذى يتحقق عبر الزمان بشكل دياكرونى) . والدراسة التى بين أيدينا ، باهتمامها بقوانين السرد ، وعلاقة القاص بقصته ، وما شابه ذلك من مسائل بنيوية ـ إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوى ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئى للنسق الكلى . ولكننا فى دراستنا للأعمال الأدبية نهتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هى مادة الأدب ، مثلما أن الألوان هى مادة الرسم . ولكننا لايمكننا بأية حال أن نساوى بين اللغة والأدب ، أو بين الألوان والرسم ؛ فالعمل الأدبى يتمثل فى عدة سياقات . وما السياق اللغوى سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق اللغوى قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون .

ولعل تبنى المؤلفة للنموذج اللغوى / البلاغى هو المسئول عن وصفها لتجارب السندباد أو ما يعود به من أسفاره على أنه «سلسلة من التجارب البلاغية» (المبالغة والغريب والمجاز الطريف (ص ١١٥)) . ثم تحاول المؤلفة أن تدلل على مقولتها هذه باستشهادات من النص نفسه (ص ١١٦ ـ ١٢٢) ، فقصة الرخ (هذا الطائر الخرافى الضخم) هو مثلها على المبالغة . أما أنواع الحيوان الغريبة التى يصفها (سمكة لها وجه بومة) فهى أمثلة لـ«الغريب» ثم تتناول «المجاز الطريف» ، الذى يتسم بأن طرفيه بعيدان كل البعد الواحد منهما عن الآخر (تشبيه الرجل بالتلسكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول المزج بينهما ، وهذا الضرب من المجاز «يمتاز بالغرابة والجدة وشئ من الحذلقة الفنية والافتنان والإبداع »)[٩] . وتشير المؤلفة إلى أن هناك مثلين لهذا النوع من المجاز فى قصة سندباد ، أحدهما يتحقق فى العمل القسرى (حيث يستعبد شيخ البحر السندباد) والثانى يتمثل فى الحضارة المفروضة قسرا (حينما يكتشف سندباد فى إحدى رحلاته أنه سيدفن حيا مع زوجته التى ماتت) .

وتقوم المؤلفة بالبحث فى النص (الذى عرضنا له من قبل على نحو سريع) عن الثنائيات المتعارضة ، وعن تماثل القصص والصور البلاغية ، فتلوى عنق النص بل رؤيتها له لتضعها فى إطار لايتسع لا للنص ولا للرؤية ، فليس مما يفيد كثيرا معرفة أن طائر الرخ الضخم مثل من أمثلة الغريب ، وربما كان من المفيد لو ربطت المؤلفة هذا الطائر بالتصور الأدبى (وغير الأدبى) العربى للظواهر الخارقة ، كما أننى لم أنجح حتى الآن فى رؤية العلاقة بين قصة السندباد وشيخ البحر ، والمجاز الطريف . إن «العمل القسرى» و «الحضارة المفروضة قسرا» هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح .

وقد يفيد النموذج اللغوى / البلاغى فى مجال دراسة الأساطير والحكايات الشعبية ، ولكننا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة فإن هذا النموذج يصبح ضيقا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلفة فى حديثها عن قصة التاجر والعفريت تتحدث عن الموضوع الدال[١٠] (الموتيف) الخاص بالتبادل . وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية تاجر البندقية أو جوهرها . وقد يكون أصل بنية التبادل «فى نهاية الأمر» ـ على حد التعبير الماركسى ـ لغويا أو فلكلوريا . ولكننا لسنا «فى نهاية الأمر» . وقد يكون من المستحسن أن تفهم مشكلة شيلوك على أنه لم يفهم أنواع التبادل المختلفة (الإنسانية والاقتصادية) . ولذا اختلط الأمر عليه . ولو عدنا ببنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل . أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد . لاختلط الأمر علينا أيضا . وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التعميمى المناسب ودرجة التجريد الملائمة .

إن المؤلفة فى تناولها قصة السندباد لم تلق على النص كثيرا من الأسئلة . ففى محاولتها تفسير بناء القصة (ربما على أمل الوصول إلى بناء العقل البشرى) لم تلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأبنية العربية الكامنة . هل التكرار فى ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة بنحو اللغة (أى لغة) ، أم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا (تشير هى نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) ؟ وهل ثمة تماثل بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفينية أدبية ، بل أطالب بأن أطرح على النص الأسئلة التى تهمنى . وفى نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المجردات والملصقات دون أن نفهم الجزئيات . ولا يمكن أن أفهم العقل البشرى دون أن أفهم عقلى أنا .

ومما له دلالته أن الحديث البنيوى عن اللغة لايفرق بين لغة وأخرى ، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان ثمة تماثل بين الأبنية ، أليس من المتوقع ـ حسب هذا المنطلق ـ أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها ؟

ومع هذا فالمؤلفة فى كثير من الأحيان لاتقنع بالنموذج اللغوى البلاغى الذى فرض عليها حدوده . فهى فى دراستها لقصص سندباد تعقد المقارنة التى أشرنا إليها بينه وبين حى بن يقظان . ولا يمكن الربط بين هذه المقارنة وبين أى شىء فى علم اللغة . وهى حين تشبه قصة سندباد وخلفيتها بجلسات التحليل النفسى (على عكس قصة شهرزاد التى تشبه الإحتفالات الشامانية التى تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر) فإنها تقوم بما قام به الدكتور شكرى عياد فى دراسته . أن نترك النص لنفهمه . وأن نجافيه لنعرفه .

ولعل التزامها بالنموذج اللغوى هو الذى يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشفرة» . وحسب التصور البنيوى يترجم كل مجتمع تجربته إلى شفرات متماثلة . ويمكن الوصول إلى شفرة من خلال معرفة شفرة أخرى ،

ولكن على الرغم من أن المؤلفة تستخدم هذا المصطلح فى الفصل الثالث فإنها لاتخضع كلية له أو لمضمونه الفلسفى ، وتقدم قراءة نقدية ممتازة للقصة الإطارية . ويبدأ الفصل يبحث المؤلفة البنيوى عما تسميه بالمنبت matrisc (الذى تشبهه ببيت القصيد) ، وهو الوحدة التى يبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيد وبناءه على النحو التالى :

الجرح الداخلى ـ والحديث الذى يؤدى إلى الخلاص .

وهذا الشىء الجوهرى يعبر عن نفسه من خلال ثلاث شفرات ، أما الأولى فهى الشفرة الجنسية (وهى أهم الشفرات ـ كما ترى المؤلفة) . وتضم هذه الشفرة مجموعة الصور والأحداث التى لها علاقة بالمجال الجنسى فى شكله الاجتماعى والطبيعى . وثمة علاقات كثيرة متشابكة . تتبع هذه الشفرة . أهمها مثلث الزوجة (الخائنة) والعشيق (شهريار وزوجته والعبد الأسود الذى يضاجعها) .

وعلاقة الزوجة والعشيق فى القصة علاقة عقيمة تحطم الزواج والزوجة والعشيق ، بل تحطم شخصيات أخرى لاعلاقة لها بهذا الزواج أو هذا العشيق . أما المثلث الآخر فهو الزوج والزوجة (المخلصة) شهرزاد والأطفال . وعلاقة الزوج بالزوجة المخلصة علاقة خصبة .

أما الشفرة الثانية فهى الشفرة البلاغية ، وهى الاستخدام المنظم للسرد . والإشارة إلى اللغة فى القصة . وشهرزاد تنقذ حياتها عن طريق القصص «أنا أسرد القصص إذن أنا موجود»[١١] . ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية . تقص على الملك القصص التى تسرى عنه . ثم تربط



المؤلفة بين الشفرة الأولى والشفرة الثانية . ونرى أن خصوبة شهرزاد خصوبة فيزيقية وبلاغية . أما الشفرة الثالثة فهى الشفرة الرقمية . . وهى استخدام الأرقام كرموز . فألف ليلة وليلة هى إشارة إلى الحديث الذى لاينتهى . ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشفرة الرقمية والشفرتين الأخريين . فتقول إن الشفرة الرقمية تبدأ بثنائية «واحد مشطور» (لعله زواج شهرزاد الأول) وتنتهى بألف وواحد . لقد بدأت العملية بانشطار «واحد» ثم علاجه من خلال مفهوم العد اللانهائى الذى يتضمن نوعا من أنواع الخصوبة . ومن الإنتاج الدائم . وبذا تلتقى الشفرة الرقمية مع الشفرتين الأخريين لتؤكد جميعا رسالة واحدة عن الزمان.

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بذكاء شديد، وصفت عناصرها ومكوناتها ، وأظهرت العلاقة بينها . وقد وفقت فى الربط بين الشفرة الجنسية والبلاغية ، وبذلت جهدا كبيرا لربطها بالشفرة الثالثة .

وبعد ، فكما قلت فى البداية ، إن هذا عمل نقدى مهم وخلاق ، يلقى الكثير من الأضواء على ألف ليلة وليلة ولعل إسهام المؤلفة الأساسى يتلخص فى أنها قامت بتصنيف ألف ليلة، وفى إعطائنا مايشبه الخريطة للتعامل معها ، فى مجموعها وفى جزئياتها .

وإذا كنا لم نتفق معها فى منطلقاتها الفلسفية ، أو مع طريقتها فى التصنيف ، فإنها ولا شك من أوائل المفكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا فى فرض شكل على هذا العمل المركب المراوغ (ولعله لو عاد القارئ للمؤلفات المماثلة التى حاولت تصنيف هذا العمل من منظور المضمون وحسب ، أو من منظور شكلى سطحى ، لعرف مدى الفوضى السائدة) .

ومن أهم إنجازات المؤلفة النقدية أنها بينت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار ميكانيكى يضم القصص التى ترويها شهرزاد ، بل هى بمثابة المرشح الذى يترك أثره على القصص كلها . وقد تختلف هذه القصص فى موضوعها ، ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء منها وقد أشرنا من قبل إلى أنها بينت علاقة «سيرة» عمر النعمان بالقصة الإطارية التى وصفتها «بالسيرة المضادة» ، كما بينت أن قصص الحيوان هى تكرار للقصة الإطارية . وأن رحلة شهريار وأخيه صداها فى رحلات السندباد ، وأن ثمة علاقة تشابه فى الموضوع وتقارب فى البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد . أما قصص العفاريت فعلاقتها بالقصة الإطارية هى أيضا علاقة تشابه ، ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل . فقصة التاجر والعفاريت (الذى يقتل ابن العفريت حينما يرمى نواة البلح) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صدع يتطلب القصاص) . وفى كلتا الحالتين يحل سرد الحكايات محل القصاص . إذ تحكى شهرزاد لشهريار القصص . ويتطوع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعفريت . وبهذا بينت الناقدة أن الإطار القصصى الخارجى ليس مجرد تكأة . وأن قصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من القصص ، تجمعها سمات مشتركة . وترتبط بين بعضها وبعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة وترتبط جميعها بالقصة الإطارية .

وقد نجحت المؤلفة أيضا فى أن تربط بين ألف ليلة وليلة والتراث القصصى الشعبى العالمى . وهذا إنجاز ليس بالهين ؛ أعنى أن نصنف النص فى إطار حضارة ما وانطلاقا من معطياتها ، وأن نصنفه – فى الوقت نفسه – خارج إطار هذه الحضارة وفى سياقه الإنسانى العالمى .

وكما قلت فى بداية المقال ، هذا عمل نقدى جاد وخلاق ورائد ، ولذا فهو يتصف بما تتصف به كل الأعمال الجسورة الرائدة من إمعان فى التجريد أحيانا ، وتبسيط شديد أحيانا أخرى . ولعل هذا يفسر اعتمادها على النموذج والمصطلح البنيوى ، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة ، ونقطة ثابتة ، ينطلق منها ويعود إليها ، وإلا مادت الأرض تحت قدميه . وحلق ولم يتمكن من الهبوط . ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البنيوى . وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البنيوى كأداة . بل أناقش جدواه كإطار وكمنطق فلسفى ، فقد فرض عليها حدودا . وجعلها تستبعد كثيرا من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات . ولعل بصيرتها النقدية الثاقبة هى التى جعلتها تتملص – على مستوى الممارسة – من قبضة الإطار والمصطلح البنيوى . ومن المهم أن نشير إلى أن السيدة المؤلفة كتبت مقالا لمجلة فصول [12] أفادت فيه ولا شك من المنظور البنيوى . ولكنها تناولت فيه كثيرا من القضايا التى يستبعدها النقد البنيوى واستخدمت مصطلحا «إنسانيا» واسعا يختلف فى دلالته ومنطلقاته عن المصطلح البنيوى . لقد تولت فى هذا المقال طرح الأسئلة ومحاورة النص ، ولم تدع هذا النموذج أو ذاك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة .

وأخيرا أرى أن من واجب المؤلفة أن تنقل هذا المؤلف إلى اللغة العربية ، أوربما تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة دكتوراه بالإنجليزية عن ألف ليلة وليلة تفترض قارئا يختلف عن قارئ كتاب باللغة العربية عن نفس الموضوع » . وأعتقد أنها لو فعلت فسيبدأ كتابها حوارا خصبا يتعلق بألف ليلة وليلة ، وبكثير من القضايا النقدية .

---

٥ هوامش

يمكن للقارئ الذى يود أن يلم ببعض المصطلحات والمفاهيم البنيوية المستخدمة فى هذا المقال أن يعود إلى صفحات مجلة فصول ، خصوصا عدد يناير ١٩٨١ ، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل عن نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البنية .

(١) زكريا إبراهيم : ص ٢٥

(٢) نفس المرجع

(٣) يربط الدكتور شكرى عياد فى مقاله القيم والمهم «موقف من البنيوية» (**فصول** يناير ١٩٨١) بين النزعة التجريدية فى البنيوية والأدب الغربى الحديث .

(٤) زكريا إبراهيم : نفس المرجع ، ص ١٦٠

(٥) شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٥٩) ص ١٠٢ – ١٠٤

(٦) جورج واطسن : الفكر الأدبى المعاصر . ترجمة د. محمد مصطفى بدوى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠) ص ١٣٨ .

(٧) يقرر إدموند ليتش – وهو من أكبر علماء البنيوية – أن فكرة الثنائيات المتعارضة تواجه كثيرا من التحديات فى حقلى اللغويات ، والدراسات الأنثروبولوجية

Edmund Leach, «Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. Lessa and E. Z. Vogt C N. Y. : Harper and Row, 1979, pp. 153 - 167.

(٨) زكريا إبراهيم : نفس المرجع ، ص ١٣٢

(٩) مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤)

(١٠) انظر نفس المرجع

(١١) يمكننا هنا أن نتوقف لنحلل هذه العبارة «بنيويا» ، فعلى مستوى مباشر تسمع صوت شهرزاد ، وعلى مستوى غير مباشر تسمع صوت ديكارت ، ولكن على مستوى ثالث تسمع صوت فريال غزول التى تشكل الوسيط بين شهرزاد وديكارت !

(١٢) «قصائد أقل صمتا» فصول (يولية ١٩٨١) .

عرض الدوريات الأجنبية

١ الدوريات الإنجليزية

الرواية والتاريخ

فريال جبورى غزول

«ليس مهما متى حدثت ولا أين . ربما كانت حلما أو كابوسا»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات ووثائق

لخدمة تاريخ زماننا (ص ٤٤)

لقد ظهرت روايات جديدة فى الأدب العربى المعاصر تجمع بين عنصرى القص والتأريخ ، أو بين ما يمكن أن نطلق عليه «الروائية» «والتاريخية» . والجمع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالاً طليعية مختلفة فى السبعينيات . نذكر منها «الزينى بركات» لجمال الغيطانى و«يحدث فى مصر الآن» ليوسف القعيد ، و«مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا» لصلاح عيسى . والقاسم المشترك بين هذه الروايات هو التشابك الحميم بين النص الروائى والنص التاريخى . وما قاله محمود أمين العالم عن الزينى بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث : «إنها القصة ـ التاريخ» . ولأن نقدنا لم يتعرض لهذه الظاهرة شارحاً أو محللاً ، إلا ماندر ، فقد رأينا أن نراجع كيف تدرس وتفسر هذه الظاهرة الأدبية فى الدوريات الأجنبية ، وعندهم المعادل الغربى لها . وقد اخترنا مقالتين إحداهما تعالج العنصر القصصى فى السرد التاريخى وأخرى تعالج العنصر التاريخى فى السرد الروائى .

أما المقالة الأولى فقد نشرت فى مجلة فصلية اسمها **البحث النقدى Critical Inquiry . وذلك فى عددها الأول من المجلد السابع ، الصادر فى خريف ١٩٨٠ ، وعنوان العدد : «حول القصة On Narrative»** . وقد أعيد نشر هذا العدد ككتاب فى خريف ١٩٨١ كما يحدث أحياناً عندما يقابل عدد خاص من دورية بنجاح ساحق . ويبدو لنا أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد يلقى ضوءاً على دلالة الترحيب به فى الأوساط النقدية . ويجدر بنا قبل أن نتطرق إلى محتواه أن نوضح بشكل أدق عنوانه ، فهو ليس عن الرواية بل عن المروى. فمصطلح القصة **narrative** مرتبط بالسرد القصصى عموماً ، على خلاف خصوصية مصطلح الملحمة أو الرواية ، فهما يمثلان نوعين أدبيين نشآ فى ظروف تاريخية وثقافية معينة . أما القصة فهى ظاهرة فنية لغوية تتمثل فى كل أنحاء العالم ، وفى كل الأزمان ، والمراد منها ليس جنساً أدبياً إقليمياً ، بل بنية القص نفسها ، بما فى ذلك من حبكة وتسلسل .

وينطلق هذا العدد فى ندوة رائدة أقيمت فى جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالى : **«القصة : وهم التسلسل**

Narrative: The Illusion of Sequence

وبما لا شك فيه أن التسلسل الفنى هو لب القص وجوهره ، فلا يمكن أن نتصور قصة بلا سلسلة تعاقبية ، فالخيط السردى يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكما ، ومع هذا فقد طلع كتّاب بروايات ثارت على مبدأ التسلسل التعاقبى وسميت بالرواية ـ الضد **anti-novel** أو القصة ـ الضد **anti-narrative** وقد قام نقاد ومفكرون على دراسة ظاهرة نشوء الرواية ، ومن ثم انقلابها وثورتها على مواضعاتها ، وتحولها إلى الرواية ـ الضد ، أو القصة ـ الضد ، رابطين بين هذه التحولات الفنية والتغيرات فى المجتمع الأوربى ، ومستخدمين منهجيات مستقاة من سوسيولوجية الأدب . والحقيقة أن موضوع الندوة يشير إلى مفهوم يتشكك فى واقعية القصة ، فهو يقدمها على أساس كونها تعبيراً عن وهم التسلسل والترابط . وكأن الترابط غير وارد أصلاً فى تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل لحبكتها . وهذه نقطة تدعونا إلى التأمل .... هل التسلسل القصصى خيط وهمى يربط بين ماهو مبعثر ومنفرط ؟ وإن كان بحق وهما يشكل الأحداث ويضفى عليها طابعاً فنياً فما دور هذا الوهم الفنى فى المجتمع ؟ وما موقفه من الإيديولوجية السائدة ؟ .

هذه التساؤلات لم تطرح مباشرة ولكنها كامنة فى الموضوع والعنوان ، وقد قام رئيس تحرير المجلة **ج . ت . ميتشيل** بجمع المقالات التى قدمت فى الندوة بعد أن راجعها أصحابها ، آخذين فى الاعتبار المناقشات التى صاحبت الندوة ، والتساؤلات التى طرحت فيها . ولو راجعنا أسماء المشاركين فى العدد لوجدنا نخبة من المفكرين من مختلف الحقول المعرفية ، غير مقتصرة على أهل الأدب ونقاده . وهذا يشير إلى أن تيار التخصص المغلق على ذاته قد انحسر ليفتح المجال للقاء بين التخصصات المختلفة **interdisciplinary** ،وقد قامت علاقة لقاء أكثر منها علاقة حوار بين

التخصصات ، لأن العدد يفتقر إلى التفاعل الخلاق . فنجد مثلاً المتخصص فى التاريخ **«هايدن وايت»** يتحدث من منطلقه ، والمتخصص فى علم النفس **«روى شايفر»** يفعل كذلك ، وأستاذ الفلسفة **«بول ديكور»** يكتب عن الزمن القصصى من خلال مفاهيم فلسفية . أما **«فيكتور ترنر»** أستاذ علم الأنثروبولوجيا ، فأمثلته مستقاة من شعوب أفريقية عايشها ميدانياً ؛ وأما النقاد فمنهم من يستشهد بقصص رمزية ، كما فعل **«فرانك كيرمود»** فى دراسته **لكونراد** ، ومنهم من يدلل على موقفه من خلال الحكاية الشعبية وأشكالها المختلفة . كما فعلت **«برباراسمث»** . وهكذا يعكس هذا العدد تباينا واضحا فى المنهجيات والخلفيات . إلا أنه يسهم فى إرساء مبدأ التبادل الفكرى بين مختلف الحقول . وهو بهذا يشكل خطوة مهمة فى مسيرة الحوار الثقافى . ويبدو لى أن نجاح هذا العدد لايعتمد على الأسماء اللامعة التى شاركت فيه فقط ، بل يرجع إلى تطلع الباحثين نحو التعرّف والاستفادة من دراسات زملائهم فى التخصصات المجاورة فى العلوم الإنسانية . وفى هذا بدايات لاستدراك الانفصام الأكاديمى القائم بين هذه التخصصات المعرفية ؛ أى إن الفكر الغربى قد بدأ يتلمس طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية . ولكن بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقق ، بون شاسع ؛ فالعدد محاولة أولى بكل مافى المحاولات الأولى من اضطراب وركاكة . وبكل ما فيها من صدق وعطاء .

١ ـ العنصر القصصى فى التاريخ

المقالة التى اخترناها بعنوان «قيمة العنصر القصصى فى تصوير الواقع» (ص ٥ ـ ٢٧) كتبها **«هايدن وايت»** أستاذ التاريخ فى جامعة كاليفورنيا (فرع سانتاكروز) . وهو مؤلف الكتب التالية : **أقاليم الحديث ، مقالات فى النقد الثقافى . التراث اليونانى ـ الرومانى ، ماوراء التاريخ : الخيال التاريخى فى القرن التاسع عشر فى أوربا .**

ويستهل **«هايدن وايت»** مقاله بربط القصة بالإنسانية ، ويرى فيها قاعدة إنسانية أو عاملا مشتركا بين كل الثقافات ؛ ويرى أن رفض القص هو بمثابة رفض المعنى . ولكن هذا لايعنى بالنسبة إليه أن القصة هى القالب المطلوب لنقل الأحداث وعرضها وتصوير الواقع . وهو يرى أن التاريخ بمفهومه العام لايقتصر على الأسلوب القصصى لتوصيل المعنى ، بل يستخدم أشكالاً أخرى ، كالتأمل والتحليل والتلخيص . وقد رفض مؤرخون مثل **توكفيل Tocqueville وبركارت Burkhardt وبروديل Braudel** استخدام الأسلوب القصصى فى بعض أعمالهم التاريخية ؛ أى إنهم لم يكتبوا عن الماضى من خلال قالب قصصى له بداية ووسط ونهاية .

وقد قام البنيويون بالتمييز بين الحديث والقص ؛ فالأول شامل ، غايته التوصيل . أما القص فهو حديث من نوع معين ؛ هو حديث ذو شروط محددة ، لأنه يوصل من خلال قالب معين وشكل خاص . ويرجع هنا **«وايت»** إلى ماقاله **«جينيت» Genette** **من أن الشكل القصصى يوحى بالموضوعية ؛ لأنه يتحاشى ضمير المتكلم فى السرد ، ويستخدم ضمير الغائب ؛ وهو حديث متعلق بالماضى . وهكذا يخيّل لنا ونحن نقرؤه كأن الأحداث تتحدث عن نفسها ، وتتوالى بدون تدخل مؤلف خارجى . ومن الناحية القصصية نسمى هذا النوع من السرد بوجهة النظر الموضوعية ، إلا أن موضوعيته فى حقيقة الأمر أقرب إلى الوهم ؛ لأنها تتحقق عبر أساليب سردية ، وتكنيك فنى . وليست ناتجة عن غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للقارئ أو المستمع .**

أما مايهم هايدن وايت فهو أن يثبت أن القصة من حيث هى قالب أدبى لاتمثل نضوجا فى فن التاريخ بل تمثل موقفا ، فهى تفرض قالباً شائقا على توالى الأحداث ، يحمل بين ثناياه بعدا إيديولوجياً . وهو يرى فى هذا الزعم القائل بأن التاريخ فى مراحل نضوجه يكتسب أسلوباً قصصياً إنما هو محاولة تبرير القوالب الغربية المعاصرة ؛ ويرمى فى مقاله إلى تفنيد موضوعية التاريخ القصصى ، أى التاريخ الذى يبدو وكأن له بداية ونهاية وحبكة قصصية . ويرى صاحب المقال فى هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ ، وهذا الشكل مرتبط ثقافياً وزمنياً بمرحلة فكرية وإيديولوجية معينة . **ويحاول وايت فى مقاله أن يشرح كيف أن الأشكال المغايرة لسرد التاريخ فى التراث الغربى كانت نابعة من منطلقات معينة ومتجاوبة مع المرحلة والإيديولوجية الفكرية السائدة حينذاك . وليس هناك قالب أنضج وأكمل من آخر . بل هناك قوالب تلائم مراحل معينة وإيديولوجيات وتصورات متباينة للواقع ؛ أى بمعنى آخر يرفض وايت** فكرة التفوق الفكرى للأشكال الغربية المعاصرة لسرد التاريخ .

وهنا نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع معين قد أدت إلى معالجة مايمكن أن نسميه بالأنواع التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين ؛ فكما أن العلاقة الأولى تدرس فى سوسيولوجية الأدب فمؤلف المقال يقدم مايمكن أن يسمى بسوسيولوجية التاريخ .

ويرى **وايت** أن احتواء الأحداث فى قالب قصصى ، وربطها فى حبكة روائية ، لايصبح مشكلة فى الفكر الإنسانى إلا عندما يبدأ الفكر فى التمييز بين الخيال والواقع ، فعندما يتساوى التخيل والواقع فى ثقافة ما ، لاتكون مشكلة القالب القصصى للتاريخ واردة . أما عندما يميز الفكر الإنسانى بين المستويين ، فحينذاك يصبح لشكل السرد التاريخى وقالبه أهمية ؛ لأن التمييز بين المستوى الخيالى والواقعى يعنى أن الفكر يربط بين الحقيقة والواقع ؛ وهذا يمثل رؤية . ويرجع **وايت** إلى تمييز قام به عالم النفس البنيوى **جاك لاكان Lacan** بين نوعين من الأحاديث : حديث الواقع من جهة وحديث التخيل أو الرغبة من جهة ثانية . ويضيف وايت أن تقديم حديث الواقع فى قالب حديث الرغبة هو محاولة لترويجه وتقريبه من القارئ ؛ أى إن إضفاء البنية القصصية على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً فى تصور هذا الواقع وتقبله . إن مؤسسات الأنظمة الرسمية تزعم أن التاريخ لم يكتمل ولم يصبح تاريخاً إلا عندما صار قصصياً . إن تواجد أشكال أخرى لتصوير الواقع التاريخى بدون الاستعانة بالقالب القصصى تشير إلى أن هذه الأشكال المباينة كانت أنسب وربما أصلح من القوالب المعاصرة فى بيئتها الثقافية .

ويرجع **وايت** إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع وأحداثه فى التراث الأوربى وهى :

١ ـ الحوليات **Annals**

٢ ـ الأخبار **Chronicles**

٣ ـ التاريخ **History**

ونحن نقدم ترجمات تقريبية وإن كانت لا تفى بشكل كامل بالأصل الأجنبى ؛ فاستعمال «التاريخ» فى النقطة الثالثة هو استعمال ضيق للكلمة ، ويعنى السرد بشكل قصصى للأحداث . فى حين ترتبط الحوليات والأخبار (كرونيكل) بالتعاقب الزمنى ، وهذا قد لايبدو واضحا فى المصطلحات العربية المناظرة . إلا أنه وارد فى أصل الكلمات الإنجليزية ؛ فلو بحثنا عن جذورها لوجدنا الحوليات **annals** مشتقة من الأصل اللاتينى **annales** ، وهو جمع للظرف **annalis** ومعناه «سنويا» . من ثم كانت ترجمته بحوليات . أما الأخبار **Chronicles** فالأصل يرجع إلى اليونانية **Chronika** . وهى صيغة الجمع لكلمة **Chronikos** التى تعنى «زمنياً» وهى مأخوذة من كلمة **Chronos** . وهو العملاق الميثولوجى الذى يمثل الزمن وقد ثار عليه ابنه **زوس** . ونرى مما سبق أن المصطلحين الأولين مشتقان من فكرة الزمن . أما المصطلح الثالث **history** فهو يعنى قصة وتاريخا فى آن واحد .

ويقوم **وايت** بتقديم أمثلة على هذه الأشكال وخصوصاً الشكلين الأولين . ليبرهن على أنها تاريخ وليست شبه تاريخ كما يدّعى المعاصرون . وليبرهن على أن التاريخ لايحتاج إلى نسق قصصى ليستحق أن يصنف تاريخا . ويمكننا أن نوضح الفروق بين هذه الأنواع التاريخية بالقول إن الحوليات لا تحتوى على عنصر قصصى ؛ **فهى سجل أو قائمة أحداث مرتبة** ترتيباً زمنياً . أما الكرونيكل أو الأخبار فتبدو وكأنها تروى قصة وتطمح إلى احتواء الأحداث فى قالب قصصى . ولكنها لاتحقق ذلك ؛ **فهى لا تقوم بقفل** المسيرة التاريخية عند عرض الأحداث وتسلسلها الزمنى بل تتوقف عند زمن معين ولا تحل الإشكالات

القائمة .

وهكذا تُصور الحوليات الواقع التاريخي بلا قالب قصصي ، أما الأخبار فتصوره في قالب شبه قصصي ، أي قالب قصة غير منتهية . وتزعم المؤسسات الفكرية المعاصرة في الغرب ـ كما يقول **وايت** ـ أن المؤرخ مهما كان موضوعياً وأميناً في نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حولياته أو أخباره لاتشكل تاريخاً إذا لم تكن مسرودة في نسق قصصي مكتمل . وقد قال **كروتشه** : لا تاريخ بلا قص ، كما أن الفيلسوف **كانط** كان قد قال : إن التحليل أعمى عندما يكون بلا قص . أما **وايت** صاحب المقال فيدافع عن الحوليات والأخبار ، ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكلين فقيرين وناقصين للتاريخ . ولكي يبرهن **وايت** على قوله فإنه يقوم بتحليل مثالين مما يسمى تعسفاً بالأشكال التاريخية الناقصة : الحوليات والأخبار .

أما بالنسبة للحوليات فيحلل **وايت** سجلاً تاريخياً ليبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصي ، لأنه ينطوي على تصور للواقع وعلاقاته لا يحتاج إلى قولبة قصصية . ويأخذ مثالا لذلك **حوليات سان جال** ، وهي حوليات منسوبة إلى مدينة سان جال في سويسرا ، ويبدو شكل هذه الحوليات المسجلة لأحداث ربع قرن مقتضباً وجافاً كما يلي :

٧٠٩	شتاء قاس ، مات الدوق **جوتفريد** .
٧١٠	سنة قاسية وقليلة المحصول .
٧١١	
٧١٢	الفيضان في كل مكان .
٧١٣	
٧١٤	مات **ببين** محافظ القصر .
٧١٥	
٧١٦	
٧١٧	
٧١٨	دمر **تشارلز** الساكسون .
٧١٩	
٧٢٠	حارب **تشارلز** الساكسون .
٧٢١	طرد **فودو** العرب من منطقة أكويتين .
٧٢٢	محصول كبير .
٧٢٣	
٧٢٤	
٧٢٥	جاء العرب لأول مرة .
٧٢٦	
٧٢٧	
٧٢٨	
٧٢٩	
٧٣٠	
٧٣١	مات نيافة القس **بيدى** .
٧٣٢	حارب **تشارلز** العرب في بوتييه يوم السبت .
٧٣٣	
٧٣٤	

ويستقرىء **وايت** من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهدداً بالانقراض ، فكل الوقائع المذكورة تمثل أحداثاً جليلة . وهي تسجل الكوارث الطبيعية بجانب الحروب ، من غير شرح لدوافع الحرب ، وذلك راجع إلى أن الحروب كانت تبدو كالظواهر الطبيعية ، كالفيضان والمحصول الزراعي ، غير قابلة للتفسير . كما أن الغزوات الدفاعية والهجومية كانت تُسجل بنفس الأسلوب التقريري . إن الحوليات لاتُستهل بمقدمة ، بل يوضع على رأس القائمة الكلمات التالية **Anni Domini** ومعناها «سنوات الميلاد» . والترجمة الحرفية هي «سنوات سيدنا» . وبعدها نجد عمودين أحدهما يمثل الأحداث والآخر السنوات ، وليس هناك خاتمة بل توقف . وعدم وجود اختتام راجع إلى عدم وجود فاعل رئيسي . ولهذا أيضا نجد في السجل فراغات ولا استمرارية ، وغياب الرابط السببي بين الأحداث . أما المؤرخ المعاصر ، فبعكس المؤرخ الحولى ، يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الأحداث . في حين يجد المؤرخ الحولى عنصرى الاستمرارية والتسلسل في توالى السنين . ويتساءل **وايت** من أقرب إلى الواقع ؟ ولماذا نضفى صفة الواقعية على سرد تاريخي يفترض الترابط والاستمرارية بين الأحداث ؟

يرى **وايت** أن الحوليات تصور عالما يكون الموت والكوارث حاضرة فيه ، وهو عالم يكون فيه الإنسان مفعولا به ، وليس عالما يكون فيه الإنسان فاعلا . أما الفراغات ـ حين لايسجل المؤرخ الحولى أى حدث ـ فتدل على أن المؤرخ لايرى بأساً في ترك سنين مفرغة من الأحداث الجليلة بعكس عالمنا الذى يريد أن يملأ كل ثغرة يجدها . ومع أن الأحداث لاتتوالى أو تتلاحق بشكل منتظم في الحوليات فإن عنصر الانتظام والتوالى يتحقق في عمود السنين ، فتاريخ الحوليات يدور حول السنوات وليس الأحداث . ومن ثم نرى غياب المحور الاجتماعي في هذه الحوليات . وهنا يستشهد **وايت** بالفيلسوف **هيجل** الذى يرى أن الشكل القصصي للتاريخ ينبثق من ارتباطه بنظام سياسى أو اجتماعي ، أى بالشرعية والسلطة . أما في الحوليات ، فذكر غزوة أو صد هجوم ليس موضوعا قانونياً بل يحدث هذا ككل شيء وفقا للمشيئة الإلهية ، ولهذا لايحتاج إلى تعليق أو تفسير ، بل يربط بالسنة الميلادية ، سنة سيدنا ، كما تقول الحوليات .

يرى **وايت** أن الأخبار (الكرونيكل) تثبت مقولة **هيجل**، فكلما ازداد وعى المؤرخ وتصاعد اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعي السائد ، مال إلى استخدام القالب القصصي في سرده للتاريخ . وهكذا يكون مؤرخ الحوليات غير مفتقر إلى الحس والإدراك ، ولكن تصوره للعالم لا يفرض عليه ذكر الأحداث في قالب قصصي ، فهناك محوران واضحان في تفكيره :

فهو يصنف الأحداث التى تتسم بالندرة في عمود ، والأعوام المتلاحقة في عمود موازٍ . إنه يعتمد على مبدأ التوازى في عملية التأريخ وليس على مبدأ الترابط . أما الأخبار ففيها فاعل رئيسي ، وقد تدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة . وفيها ترابط يعتمد على الزمنية . وإن كان يتوقف بلا اختتام.ويؤكد **وايت** أن الأخبار ليست مرتبة أعلى من الحوليات ، بل هى شكل مباين لتصوير الواقع . ويسوق وايت مثالاً لهذا **أخبار فرنسا** لمؤلفه ريشيرس ، المكتوب في عام ٩٩٨ م في رنيز **Reims** وهو مكتوب في شكل أخبار موضوعها الرئيسي هو فرنسا وصراعاتها ، ولها مركز جغرافي هو المدينة رينز . ولهذا التاريخ الخبرى نقطة بداية ، وهى سنة الميلاد ، وفيه يتبع السياق الإخبارى السياق الكرونولوجى (الزمنى) ، ولكنه يتوقف تاركاً للقارئ فرصة التأمل في الموضوع . ويرى **وايت** أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالسلطة والترويج لها ، فهو مثلا يبدأ بذكر اسم وليه **patron** ثم يستشهد بأعلام ومفكرين يمثلون السلطة الفكرية ، كما أنه يكثر من ذكر أبيه والله . ولكثير من الأخبار مغزى أخلاق وقيمة وعظية ، يراد منها إرساء قيم معينة .

ويختتم **وايت** مقاله بالقول إن إضفاء طابع القصصية على الواقع هو من باب قولبة الواقع وجعله مرغوباً فيه ، ومنطقيا ومقبولاً . أما المؤرخون المعاصرون الذين ينتقدهم **وايت** فيرون في الشكل القصصي شكل الواقع ، وبهذا جعلوا من الشكل القصصي ميزة وقيمة عند تمثله في عمل تاريخي ، وأصبح في عرفهم علامة موضوعية العمل وجديته وواقعيته ، مع العلم بأن الشكل القصصي كما يرى **وايت** ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلو نظرنا إلى الواقع التاريخي فهل نجد فيه حقا بداية ووسطا ونهاية كما في القصص ، أم أنه تتابع بلا بداية ولانهاية ؟

وقد نختلف أو نتفق مع مايقوله **وايت** ونتساءل معه ما الشكل الأنسب لسرد أحداث الواقع ؟ وهل للشكل قيمة إيديولوجية ؟ ولكن مع هذا يبقى المقال مثيراً ونقطة انطلاق للتأمل في أشكال سرد الأحداث أو الأنواع التاريخية في تراثنا ، ومدى ارتباط هذه الأنواع بفلسفات فكرية وإيديولوجية معينة.

٢ ـ العنصر التاريخي في الراوية

والمقالة التى اخترناها لطرح هذا الموضوع قد قام بكتابتها **جوزيف ترنر** **Joseph Turner** من جامعة جونسون سميث . وعنوانها «أنواع القصة التاريخية : مقالة في التعريف والمنهجية» وقد نشرت هذه المقالة في مجلة فصلية اسمها **النوع الأدبى** **Genre** . في عددها الثالث من المجلد الثانى عشر (ص ٣٣٣ ـ ٣٥٥) ، وهو عدد خاص بالراوية ونشر في خريف ١٩٧٩ . ويبدأ ترنر مقاله بتصحيح

مقولات شائعة عن الرواية التاريخية . ويخص بتحفظاته ناقدين مهمين فى الموضوع هما : **فليشمان ولوكاش** . فقد كتب الأول كتاباً بعنوان : **الرواية التاريخية من والترسكوت إلى فيرجينيا ولف . ١٩٧١** . كما كتب **لوكاش الرواية التاريخية** التى ترجمت إلى الإنجليزية فى عام ١٩٦٢ وإلى العربية عام ١٩٧٨ (وقد قام بترجمتها **صالح جواد الكاظم** . ونشرتها دار الطليعة فى بيروت) .

والمشكلة فى كتاب **فليشمان** ــ كما يقول ترنر ــ هى أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية . ويكتفى بالقول بأنها معروفة ولا داعى لتعريفها . وهكذا تبقى الأمور مبهمة فى كتابه . هذا بالإضافة إلى أن تمييز الناقد فليشمان بين الرواية والتاريخ مبنى على أن غايتهما واحدة وأساليبهما مختلفة . وهو يتوصل إلى هذا التمييز من خلال عملية انتقائية ، مستخدما مفاهيم وتعريفات لمؤرخين مختلفين . ويقول **ترنر** ــ صاحب المقال ــ إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية انتقائية مباينة إلى العكس . وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة وأسلوبا واحدا .

وامتدادا لذلك يرى **ترنر** أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة . ويرى أن التعريف لايمكن التوصل إليه من خلال السمات الشكلية للنوعين : التاريخ والرواية ، **فهو يرى أن** الاختلاف بينهما لايرجع إلى الشكل . وأن خصوصية الرواية التاريخية تقبع فى المضمون نفسه . كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية . لاينبغى الخلط بينها ، فهناك الرواية التى تلفق الماضى وتخترعه . والراوية التى تقنّع الماضى وتوريه . والرواية التى تبعثه وتجدده . أما دوافع كتابة الرواية التاريخية فهى مختلفة . ولايمكن حصرها فى دافع معين . وهذا ينطبق أيضا على دوافع قراءة الرواية التاريخية . كما يقول ترنر .

إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعنى ــ كما يقول **ترنر** ــ أننا نفترض أن النص روائى وتاريخى . أى إن مفهوم النوع مرتبط بعنصرين : الروائية والتاريخية . وهكذا يميز القارئ بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات . كما أنه يميز بين الرواية التاريخية والتاريخ القصصى . وهذا التمييز الثانى يجب أن يأخذ فى الاعتبار الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر . ولايتعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل **فليشمان** حينما عد الراوية تاريخية عندما تكون أحداثها فى الماضى ، وعندما تحتوى على وقائع تاريخية ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية . فلو طبقت هذه الشروط لوجدنا روايات تاريخية معروفة مثل **Middlemarch** لجورج إليوت (١٨١٩ ــ ١٨٨٠) وكذلك **Absalom, Absalom** لوليم فوكنر (١٨٩٧ ــ ١٩٦٢) تفتقر إلى الشرط الأخير . وهو وجود شخصية تاريخية فى الرواية . ويرى ترنر صعوبة تواجد كل هذه الشروط فى كل الروايات التاريخية . إلا أن بعضها قد يوجد فى نوع من أنواع الرواية التاريخية . ويضيف ترنر أن تواجد شخصية تاريخية إنما يحصل فى الرواية التى يسميها بالرواية التاريخية ــ الوثائقية . وهذا ليؤكد المؤلف الروائى علاقة روايته بالتاريخ المسجل . وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية الذى يسميه ترنر بالرواية التاريخية ــ المقنّعة . ويسوق مثالا لها رواية لكاتب أمريكى **هو روبرت بن وارن All the King's Men: وهى لاتحتوى على شخصيات أو أحداث حقيقية . ولكنها تقترب من التاريخ الوثائقى : لأن بعض الشخصيات الروائية ليست إلا قناعاً لشخصيات تاريخية معروفة . والنقطة المهمة فى هذا النوع من الروايات التاريخية هى ربط الراوية بالتاريخ المسجل . ويمكن القول إن العلاقة هى علاقة تورية . وهذه الرواية التاريخية ــ المقنعة تحتل مكانا وسيطا بين التاريخ الوثائقى والتاريخ الملفق . ويمكن تصور** قراءات مختلفة لهذه الرواية ، فقد يقرؤها قارئ قراءة أليجورية . ويربطها ربطا وثيقا بالماضى التاريخى ، وقد يقرؤها آخر كرواية تصف أحداثا وهمية متخيلة . أما النوع الثالث فهو الرواية التاريخية ــ الملفقة ، وفيها تكون كل الشخصيات والأحداث ناشئة عن خيال المؤلف . ويصعب تمييز هذا النوع عن بقية الروايات؛فالروايات الواقعية كلها تبدو وكأنها روايات تاريخية ــ ملفقة . لأنها تطمح إلى إعطاء شعور للقارئ بأنها قد حدثت حقا . وقد قال الناقد **جورج لوكاش** إن الرواية التاريخية لا تختلف عن غيرها من الروايات ، فالبنية الروائية وتصوير الشخصيات واحد . ولكن **ترنر** يقول إن هذا قد يصح على الجنس الأدبى . ولكنه لا يصح على النوع الأدبى . فمع أن الرواية بوصفها جنسا أدبيا تحمل نفس السمات العامة . سواء كانت تاريخية أو لا تاريخية . إلا أن النوع المتفرع من هذا الجنس المسمى بالرواية التاريخية له خصوصيته التى لاتنطلق من التكوين والنسق العضوى بل من علاقة المؤلف الروائى بروايته . وقد يمكن التعميم فيقال إن مصطلح الرواية التاريخية ــ الملفقة يصح كلما ابتعدت خلفية الرواية فى الزمن . هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية هناك فرق آخر ، ففى الرواية الواقعية يتصرف الروائى عموماً وكأنه مؤرخ ، إلا أن كيفية معرفته للقصة غير واردة . على عكس الرواية التاريخية ــ الملفقة . ففيها تساؤل وتأمل فى كيفية معرفة التاريخ . ويضيف **ترنر** أن هذا التقسيم النوعى للرواية التاريخية لايعنى أن كل الروايات تنتمى إلى صنف أو آخر . بل تتواصل هذه الأنواع . على الدوام . وهناك فرق أنطولوجى بين هذه الأنواع .

فالرواية التاريخية ــ الوثائقية تتقاطع مع التاريخ الوثائقى . أما النوعان الآخران : الرواية التاريخية ــ المقنّعة والراوية التاريخية ــ الملفقة ، فلا سبيل إلى اعتبارهما تاريخاً قصصياً مسروداً . فالتلفيق والتقنيع محاولتان تمثلان انقطاعاً عن التاريخ الوثائقى . ويرى أكثر النقاد ، ومنهم **فليشمان ولوكاش** أن من حق الروائى الذى يكتب رواية تاريخية ــ وثائقية أن ينحرف عن الوقائع التاريخية مع محافظته على الحس التاريخى ونبضه . ولكن هناك فئة أخرى من النقاد ترى أن على الروائى أن يلتزم بالوقائع التاريخية عندما يقرر أن يكتب رواية تاريخية ــ وثائقية . ولاشك فى وجود توتر فى المصطلح نفسه : الرواية التاريخية ــ الوثائقية ، فالقارئ يتوقع من المؤلف أن يلتزم بالحقائق . وإلا فلماذا أطلق على روايته اسم التاريخية ــ الوثائقية ؟كما أن القارئ يتوقع من الراوئى أن يتخيل مايبدو له . وإلا فلماذا أطلق على عمله مصطلح الرواية ؟ !

أما أرسطو فكان يرى أن اختيار موضوع تاريخى لا يقلل من أدبية العمل ، فبمجرد دخول الحدث التاريخى فى إطار العمل الأدبى يتحول العنصر التاريخى إلى عنصر أدبى . وبناء على ما يقوله **أرسطو** تقع مسئولية الروائى التاريخى ــ الوثائقى نحو أدبية العمل وليس وثائقيته . ولكن لو راجعنا الواقع الأدبى ورد الفعل الأدبى ــ كما يقول **ترنر** ــ لوجدنا أن القارئ لا ينتظر من المؤلف أن يحرّف وقائع التاريخ المعروفة ، فلو كتب روائى ــ على سبيل المثال ــ عن الملكة إليزابيث الأولى وادّعى أنها خلّفت أطفالاً شرعيين لرفض القارئ هذا الكلام ، أما إذا لفق الروائى حدثاً وقال شيئا لا ينافى الواقع التاريخى بالنسبة للقارئ ومعلوماته التاريخية فسيكون مقبولاً ، فالقارئ يرفض تحريف التاريخ ولا يرفض تزويقه .

إن الروائى الذى يكتب رواية تاريخية ــ وثائقية يخلق توقعات تاريخية . ولكن لهذا الروائى مواضعات تختلف عن مواضعات المؤرخ ، فيمكنه ــ مثلاً ــ سد الثغرات التاريخية بما يحلو له ، وهو شيء غير مسموح به للمؤرخ الأمين . كما أن المؤرخ عند عرضه لرؤيته لابد أن يدافع عن تفسيره ويهاجم تفسيرات الآخرين والرؤى السابقة . أما الروائى فلا يفعل ذلك ، فهو يفرض رؤيته بلا حاجة إلى إدانة أو دفاع . ويضيف **ترنر** أن التمييز بين الأدب والتاريخ لا يرتكز على أساس الفرق بين العام والخاص كما قال **أرسطو** ، بل على توقعات القارئ ومواضعات الكتابة التى تختلف باختلاف الرواية . ويمكن تصنيف هذه المواضعات كما يلى :

١ ــ الرواية التاريخية ــ الملفقة تعتمد على مواضعات الرواية الواقعية . وهى تبتعد عن كل ما يناقض الواقع ، وفيها يتصرف الراوى وكأنه المؤرخ فى الرواية ، متحدثاً عن واقع خارج النص . ولكن مع هذا تحافظ الرواية التاريخية ــ الملفقة على استقلالها الذاتى .

٢ ــ الرواية التاريخية ــ المقنعة تشبه الرواية التاريخية ــ الملفقة ، لتفضيلها للصيغة الروائية الواقعية . وهى تتبع نفس المواصفات والتوقعات التى

كنا نتحدث عنها فى قراءة الرواية التاريخية ـ الملفقة ، مع فارق مهم ، هو أن القارئ ينتظر من الروائى أن يخفى ويقنّع الوقائع التاريخية فنى هذه الرواية تحديثان مزدوجان ، وفيها تصبح القراءة مزدوجة بالضرورة . ويمكننا القول إن فى هذا النوع من الرواية التاريخية ـ المقنعة يفسر القارئ الأحداث تاريخياً بشكل استعارى ، مستحضراً ما قد قرأه فى الرواية ، ومقابلاً بينه وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائى . ولهذا تبقى هذه الرواية التاريخية محافظة على استقلالها الذاتى .

٣ ـ الرواية التاريخية ـ الوثائقية تحافظ على استقلالها الذاتى ، وهى تخضع خضوعا تاماً للحقائق التاريخية ، ذلك لأن للروائى حقوقاً أكثر من المؤرخ فى التصور ، وهو غير مضطر لأن يعترف بدوره فى اختراع التفاصيل .

وفى كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتجنب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكيما تبدو الرواية ذات وزن تاريخى . ومع هذا فهناك أدباء طليعيون مثل **جون بارث** ، عكسوا هذا التقليد وخلقوا الأدب التاريخى الساخر الذى يسخر من المواضعات النوعية لهذه الأشكال الأدبية ـ التاريخية .

ويختتم ترنر مقاله مضيفاً إليه ثلاث صيغ من الوعى التاريخى المأخوذة عن **هيجل** وهى :

١ ـ الوعى الأصلى . **original**
٢ ـ الوعى التأملى . **reflective**
٣ ـ الوعى الفلسفى . **philosophical**

ويرى ترنر أن هذه الصيغ تنطبق على الروائيين التاريخيين كما تنطبق على المؤرخين . فمن الروائيين من يكتب من خلال الوعى الأصلى ، وهم يهتمون باستعادة الماضى كما كان ، ثم منهم من يكتب من خلال الوعى التأملى ، وهم يهتمون بربط الماضى بالحاضر ، وأخيراً فإن منهم من يكتب من خلال الوعى الفلسفى ، واهتمامهم ينصب على كيفية كتابة التاريخ : وهذه الصيغ الثلاث من الوعى لا تتوازى مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتخللها .

° ° °

وهكذا نرى من خلال تقديم المقالين السابقين متى وكيف ولماذا تتلاحم الرواية بالتاريخ ، وكيف يتغلف التاريخ بالقصة . ويفرض السؤال الملح نفسه دائماً وأبداً : هل تنطبق كل هذه التفسيرات والتصنيفات على تجاربنا الأدبية وأشكالنا التاريخية ؟

---

٢ الدوريات الإنجليزية

جيمس جويس فى الذكرى المائة لمولده

تحتفل الدوائر الأدبية والنقدية هذا العام ، بالذكرى المائة لميلاد جيمس جويس ، الكاتب الروائى الأيرلندى ، الذى تحولت رواياته الأربع إلى «حجر أساس » فريد لكل نزعات التجديد الأدبى فى القرن العشرين ، لا فى مجال الإبداع فحسب ، بل فى المجالات المختلفة للدراسات النقدية .

وستكون ذروة هذا الاحتفال حلقة البحث الأدبى والنقدى الكبير ، التى ستعقد فى العاصمة الأيرلندية (دبلن) يوم ١٦ يونية القادم ، تحت إشراف قسم النقد فى كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

ولاختيار هذا اليوم مغزى خاص ، لأنه اليوم الذى «حدده» **جويس** «لأحداث» روايته الكبيرة الأولى «**يوليسيز** **Ulysses**» ، التى كانت أول الأعمال الكبرى **لجويس** ، التى غير بها مسار مفهوم الإبداع الأدبى وعلم النقد الحديث . ويتصدر البحث الأستاذ **ريتشارد إلمان** **Richard Ellman** صاحب أكبر ترجمة نقدية لحياة **جويس** وتكوينه الفكرى والنفسى ، وهى الترجمة التى صدرت لها فى شهر فبراير الماضى ـ شهر مولد **جويس** ـ طبعة جديدة عن دار الأوديسية ، زودها إلمان ، بمجموعة صغيرة من تلامذته ، بثلاثة «مفاتيح» أو قواميس تحليلية خاصة ، لروايتى «**يوليسيز**» ، و«**يقظة فينيجان** **Finnigans Wake**» ، لتحليل مادة الروايتين ، اللغوية والأسطورية السيكولوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة لأعمال **جويس** الكاملة . ويشترك فى حلقة البحث الكاتب الروائى الأيرلندى المعاصر ، «**أنتونى بيرجيس** **Anthony Burgess**» ، الذى وضع أشهر «مختصر» لرواية «**يقظة فينيجان**» ، واشترك مع **إلمان** فى وضع القاموس التحليلى للمادة الأسطورية ، والتاريخية للرواية .

وقال **بيرجيس** فى مقدمته لمختصر «**يقظة فينيجان**» **Finnegans Wake** :

.. «وبالنسبة لكتاب آخرين ، غير أكاديميين مثلى ، يعد **جويس** هو الكاتب الروائى للروائيين ، على الرغم من أنه لا يمكن أن توصف «**يوليسيز**» و«**يقظة فينيجان**» بأنهما روايتان . ذلك أنه إذا كان الفن القصصى هو فى تحويل أحاسيس الحياة ومشاعرها إلى بنيان يتمتع ببعض ما يتميز به المؤلَّف الموسيقى من تشكل وتحكم ذاتى ، فإن **جويس** ـ على ذلك الأساس ـ يعد أباً لنا جميعا ، نستطيع أن ندرسه على الصعيد البنائى ، مكتشفين مبادئ التطور السيمفونى متمثلة فى مكر فى فصول من «**يوليسيز**» ، مثل فصل «سيرسيه» أو فصل «ثيران الشمس» ، ولكنها متجسدة على المستوى «الذرى» فى نسيج العبارة واختيار المفردات أو نحتها ..» .

ولكن النقد الحديث ، الذى كان قد اهتدى بما أرشدته إليه أعمال **جويس** نفسه من أسس نظرية ، جمالية وفكرية ، فى كتابات **برجسون وكارل يونج وليفى بريل** ، **وشتراوس** وغيرهم ، عاد فأقام بناء نقديا ، نظريا وتحليليا متكاملا ، معتمدا على أعمال **جويس** نفسها ، أو على الأعمال التى فتح لها الكاتب الأيرلندى طريق التجديد والنفاذ إلى أعماق جديدة لم

تكن مكتشفة من قبل ، من «أحاسيس الحياة ومشاعرها» .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص - إذ إنه كتب مسرحية واحدة هى (المنفيون Exiles) ومجموعة واحدة من الشعر (قصائد ، كل واحدة بنس Poems Penny Each) وعدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته فى مجلد واحد ، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه فرعا متكاملا مستقلا من الدراسات النقدية ، وبخاصة فى الولايات المتحدة ثم بريطانيا . وقد يلقى بعض الضوء على أهمية هذه الدراسات ، المقال الذى كتبه أنتونى بيرجيس فى ذكرى جويس للملحق الأدبى لصحيفة «الأوبزرفر» البريطانية فى أول فبراير الماضى ، تحت عنوان : «جيمس جويس : يواصل الحياة بعد مائة عام» .

* * *

«ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير ، عام ١٨٨٢ ، وهو يوم عيد قداس الشموع ، أو عيد التطهير . وولد إيجور سترافنسكى فى نفس السنة ، يوم ١٧ يونية ، وهو اليوم التالى لعيد الزهور . ولكن الأيرلندى ، والروسى معا ، أصبحا باريسيين . وفى عام ١٩١٣ ، أدى القصيد السيمفونى «مهرجان الربيع» لسترافنسكى إلى قيام شغب عنيف فى أوبرا باريس . وفى عام ١٩٢٢ ، أدت رواية جويس «يوليسيز» - التى لم يكن طبعها ممكنا إلا فى باريس - إلى قيام شغب عنيف شمل العالم بأسره . فقد كان الرجلان اللذان لم يلتقيا أبدا ، والدىْ الثورة التى نشبت فى عالم الفن . وبعد مائة عام من مولديهما ، ما يزال هناك من يقولون إنهم لا يستطيعون «هضم مثل تلك الأشياء الحديثة» ، مشيرين بذلك إلى ما قد يكونون قد سمعوه ، أو سمعوا به ، أو رأوه لواحد من الرجلين أو لكليهما معا . ولكن جويس وسترافنسكى معا لم يعودا حديثين ، إنهما فنانان كلاسيكيان بقدر ما يتمتع به جوته وبيتهوفن من كلاسيكية . ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يستمر مصدرا للقلق .

وأترك الآن الاحتفال بسترافنسكى للموسيقيين . ولكننى فى إحياء الذكرى المئوية لميلاد جويس ، لن يكون على أن أكتب عنه بوصفى قارئا ، أو زميلا له فى الكتابة ، أعمل - إلى حد ما - فى ظله ، بل بوصفى شخصا تبين ، حينما كان ما يزال صبيا ، أن بينه وبين جويس نوعا من القرابة فى التكوين والمزاج .

إننى أيرلندى مثله ، ومثله أيضا كاثوليكى . وعلى الرغم من أننى ولدت ونشأت فى انجلترا - بمدينة منشستر - فإن «دبلن» التى عشقها جويس وكتب عنها ، كانت بالنسبة إلينا هى «العاصمة» ، ولم تكن لندن كذلك .

وقد كان جويس كليل البصر ، مفطورا بموهبة الموسيقى ، وهكذا كنت أنا ، وما أزال . ولقد بدأت أفقد إيمانى وأنا فى السادسة عشرة . وحينذاك حدث أن قرأت لأول مرة ، رواية جويس الأولى : «صورة الفنان فى شبابه A Portrait of the Artist as a Young Man

وقد أخافتنى الموعظة الهائلة - فيها - من الجحيم ، حتى لقد ردتنى إلى عالم المؤمنين .. ومع هذا لم أستطع أن أقاوم دبيب الأشياء التى كانت تبعدنى عن الإيمان .. ولم أكن أعود إلا إلى «الصورة..» مرارا لكى أعثر على المبرر الجليل والإلهى ، لهجرتى ذلك الإيمان .

ومن الطبيعى ، أنك طبقا لما قال جويس ، لا يسمح لك بأن تتخلى عن الكنيسة إلا إذا عثرت على بديل روحى لها . وقد كان الفن وحده ، هو ما قدم ذلك البديل ، فى الفن ، الذى كان معناه الأدب عند جويس ، يمكنك أن تجد الكهنة والنعمة المباركة بل الشهداء .. وهكذا ، فإذ كنتُ عاجزا عن أن أكون كاثوليكيا جيدا ، أصبح على أن أكون فنانا من نوع ما ، فكافحت ضد الجانب الإنجليزى من تنشئتى ، لكى أتعلم أن أفهم مقدار ما فى الفن من قداسة . فالفن بالنسبة للبروتستانتى الإنجليزى لا يزيد دائما عن كونه هواية ، فالإنجليزى لا يبنى كتابا مثلما يبنى جسرا ، وإنما يتركه يتراكم كوابل من القش . أما قوة جويس وحيويته فكانتا شيئا جديدا ، وكان إخلاصه الرهبانى للفن بشكل ما - فى عيون الأنجلو سكسون - عملا باريسيا ، غير نظيف ...

وحينما أصدر جويس رواية «يوليسيز Ulysses » منعت على الفور وحظرت فى كل مكان ، باستثناء باريس . فقد أكدت هذه الرواية ، بالنسبة للبورجوازية ، التعادل بين الفن والقذارة . ولم يكن هناك ناشر بريطانى أو أمريكى على استعداد للمخاطرة بدخول السجن إذا «جمع» كلمات النص المحرم ، فكان لابد من تقديمها لناشر فى ديجون لا يعرف الإنجليزية ، لكى يطبعها .

أخذ جويس يوما واحدا من أيام دبلن - ١٦ يونية ١٩٠٤ - وراح يسجل ، تسجيلا كليا لا رقيب عليه ، أفكار ثلاثة أشخاص ، ومشاعرهم ، وأفعالهم ، لا يمثلون أهل دبلن تمثيلا كاملا حقيقيا .

ليوبولد بلوم ، مصمم الإعلانات اليهودى المجرى الأصل ، يتناول طعام إفطاره ثم يدخل المرحاض ، ويستريح بسبب جرعة المادة المسهلة التى كان قد تناولها فخلصته من «إمساك» الأيام السابقة . وعلى الشاطئ ، فى وقت لاحق من اليوم ، يستثيره جنسيا منظر فتاة يطير الهواء ذيل «جونلتها» ، وبينما تطلق الألعاب النارية فى سوق ميروس القريب أصواتا لطيفة وفرقعات بسيطة ، يجلد هو نفسه حتى الاستمناء . وقرب نهاية الكتاب ، تحيض زوجته ، مولى بلوم ...

إن جويس يكتب صورة الحياة كما رآها فى أمانة . ولم يجده هذا نفعا ؛ ذلك أن المتزمتين من كل نوع واتجاه ، لم يرق لهم ما وصفوه بالغلظة وقلة الذوق ، كما أنهم لم يسعدوا أيضا بتمجيد جويس ، ذلك التمجيد الكوميدى - الملحمى للفئات الدنيا من الطبقة المتوسطة . لقد عد الشيوعيون رواية «يوليسيز» كتابا رجعيا ، فأحزن ذلك جويس وأصابه بالكآبة ، وقال : «ليس هناك مخلوق فى أى من كتبى تزيد قيمته على مائة من الجنيهات» . لكن الاتهام بالرجعية ، وجه أيضا إلى قصيدة إليوت «الأرض الخراب» التى ظهرت فى نفس العام الذى صدرت فيه «يوليسيز» . وقد كان للاتهام بالرجعية ، علاقة أكبر باستعراض المعرفة الواسعة التى لا تسلم فعاليتها بسهولة للذكاء وحده ، أكثر مما كان لذلك الاتهام من علاقة بموضوع الرواية ومادتها .

ولكن المعرفة الواسعة يسهل الحصول عليها ؛ فهى متاحة فى المكتبات العامة ولا تكلف شيئا ، ومع ذلك ، فمادام العمال والطبقة المتوسطة لا يحتاجون إليها بشكل خاص ، فقد نظر إليها بوصفها شيئا لا لزوم له ، فرض على الرواية قسرا ، فالرواية (هكذا قالوا) ينبغى أن تكون «قراءة مريحة» . وليست «يوليسيز» قراءة مريحة . إن جويس يستعرض أفانين مرعبة من الحيل باللغة الإنجليزية . إنه يفصل - مثلما يفصل صانع الجبن بين خثار اللبن ومائه ، بين ما فى مكونات اللغة الأصلية من عناصر لاتينية وعناصر تيوتونية . وهو يحاكى - ساخرا شفوقا - كل كاتب من كتابها منذ «فينيرابل بيد» حتى «توماس كارلايل» . وهو يحيل أحد فصول روايته إلى مرجع فى علم البلاغة . وهو يكتب فصلا آخر بحيث يصبح كما لو كان مقطوعة موسيقية ؛ صوتية ، صارمة الالتزام بالأصول المرعية للكتابة . ولا يستخدم فى الفصل الأخير أية علامات ترقيم . فإذا لم يستعرض واحدة من تلك الحيل المتعبة ، فإنه يقدم مساحات ممتدة من التفكير «الخام» ، والأحاسيس على حالتها البكر ، فى شكل المونولوج الداخلى ، الذى يمثل لديه أسلوبا فنيا عرف باسم «تيار الوعى» .

فى البداية ، أثار جويس غضب الناس ، لأنه كان يضع أسلوبه النثرى فى طريق السرد القصصى لكى يعترض هذا السرد ويقطعه . أما الآن ، فإننا أكثر ميلا لأن نستمتع بالطريقة التى مجّد بها - من خلال الأسطورة والرمز - الناس العاديين فرفعهم إلى مستوى الأبطال الملحميين ، حتى ولو أدى هذا التمجيد إلى دفع أولئك العاديين من الناس فوق منصة مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الضاحكة ، وجعلهم يتصرفون بشكل يبعث على

التفكه بهم . إن يوليسيز هومير الحقيق ، يواجه الصخرة الهائلة التى يقذفه بها عملاق ذو عين واحدة يأكل البشر . أما «بلوم» ، وهو يوليسيز الجديد ، فيواجه هجوم متعصب أيرلندى سكران لا يستطيع أن يبصر ما أمامه فى خط مستقيم فيعجز عن إصابة بلوم بصندوق صغير من الصفيح . إن بلوم ، الذى نراه يهوديا مسكينا ، موضعا للسخرية كديوث غير مخدوع ، يصبح فى النهاية ملكا فى إيثاكا (كيوليسيز الحقيق الملحمى)الذى يقع فى المنزل رقم «٧» فى شارع إيكليز .

لقد غفر العالم لجويس إسرافه وتجاوزاته فى «يوليسيز» ، ولكنه لم يصبح بعد مستعدا لأن يغفر له جنون رواية «يقظة فينيجان» . ومع ذلك فمن الصعب أن نتخيل أى كاتب آخر كان يستطيع أن يكتبها بعد تغلغله القصصى فى داخل العقل الإنسانى فى حالة اليقظة . إن رواية «يوليسيز» تلمس ــ أحيانا ــ أطراف النوم ، ولكنها لا تدخل أبدا مملكة النوم الحقيقية . أما «يقظة فينيجان» فإنها ، بوضوح ، استعراض وتجسيد للعقل النائم .

لقد أمضى جويس سبعة عشر عاما فى كتابتها ، موزعا بين العمليات الجراحية فى عينيه وبين رعاية ابنته «لوسيا» ، التى كان عقلها ينهار بانتظام ، دون أن يلق الكثير من التشجيع ، حتى من جانب «إزرا باوند» ، أمير كل الكتاب الطليعيين . وكانت زوجته ــ نورا ــ ترى أن عليه أن يؤلف كتابا لطيفا ، يستطيع الناس أن يقرؤوه . ولكن كان لابد لـ «يقظة فينيجان» أن تكتب ، وكان جويس ، هو الرجل الوحيد ، المخلص أو المجنون بما يكفى لأن يكتبها .

إنها تحدثنا عن صاحب فندق صغير ، يعيش فى بلدة «تشابيليزود» الملاصقة لمدينة دبلن . ويبدو أن اسمه «بورتر Porter» ، وهى كلمة تعنى «البواب أو الحمال» ، ولكن اسمه فى الحلم يصبح همفرى تشيمبدين إيرويكر Humphrey Chimpden Earwicker ، غازى أيرلندا ، النوردى البروتستانتى . ويتضمن اسمه الأول كلمة Hump ، التى تعنى القتب أو الحدبة على الظهر ، مشيرة إلى حمله إثم اشتهائه المحرم لابنته ، وهو يفأفئ فى حديثه فى أثناء الحلم الذى يعبر فيه عن إثمه ، فيتحول إلى صورة كلية عامة للإنسان الخاطئ . أما زوجته ، آن Ann ، فتصبح فى الحلم «أنا ليفيا بلورابل Anna Livia Plurabelle» ، فتحمل الإسم الذى يجعلها الأم الرءوم الجميلة ، الحيية ، التى تجمع الجميع فى بطنها . وهى أيضا النهر الأيرلندى الذى يروى دبلن «أنا ليفى Anna liffy» ثم تمتد لكى تصبح كل أنهار العالم . وعلى الأنهار تبنى المدن ، وبناء المدن هو وظيفة الرجل ، لذلك يصبح إيرويكر هو نفسه فينيجان ، البناء العظيم ، ويصبح هو المدينة التى يبنيها ، وكل المدن الأخرى ، فى حين تصبح «أنا ليفى بلورابل» أو «أ . ل . ب» رمزا أيضا للجبل ، سرة الأرض ، لأنها أيضا «الأرض الأم» . وابنتها إيزوبل ، صورة جديدة منها وتكرار لها . وإيزوبل أيضا ، موضوع اشتهاء أبيها ، الذكر الأبدى ورمز الذكورة فى الكون كله .

وينجول ولداهما التوأم ، كيفين وجيرى ، فى الحلم أيضا . الأول يصبح «شيم» ، أو قابيل أو يعقوب أو نابليون ، أو بروتوس ، أو القديس جيمس حامى أيرلندا ، المفكر المخطط المعذب بأحلامه وطموحه ، نصف أبيه ونصف الرجل ونصف الذكورة ، والثانى يصبح شون ، أو هابيل ، أو ويلينجتون أو كاسيوس ، العملى المنفذ العاشق المشوق الضحية نصف أبيه الآخر ، الذى لا نسل له . ولكنهما سويا ، ومن خلال تحريف اسمى بروتوس وكاسيوس إلى Caseas ، Burrus يصبحان زبدا وجبنا : حقيقتان ، أو تحولان melamorphoses لشئ واحد .

الشخصيات تتحول هوياتها ، والمكان يتمدد ليشمل كل الأرض ، والزمان هو التاريخ كله ، رغم أنه يقال لنا إن «الحلم» يقع فى العام ١١٣٢ ، الذى لا يدل على تاريخ حقيق ، ولكن للرقم نفسه دلالة هامة لأنه يتكون من رقم «١١» ورقم «٣٢» الرقم «١١» يدل على المالانهاية ، لأننا حينما نعد ١١ على أصابع اليدين ، نبدأ بداية جديدة من الإصبع الأول ، والرقم ٣٢ ، يشير إلى حقيقة أن الأجسام تسقط بفعل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة بمعدل ٣٢ قدما فى الثانية : فرقم السنة كلها يشير إلى عملية السقوط والبعث اللانهائية . أما القصة الكامنة فى الرواية ، فدائرية ولا تنتهى أبدا ، وقد يقال إنها تستحضر التاريخ النفسى والروحى للبشرية ــ من وجهة نظر غربية ــ باستخدام قصص التوراة ، وتراجم حياة أبرز الرجال والنساء فى الحضارات الغربية ، اليونانية ، والرومانية ، وفى إيطاليا عصر النهضة ، وانجلترا عصر عودة الملكية ، وفرنسا الثورية ، وإيرلندا ــ بالطبع ــ الكلتية الكاثوليكية . إن هذا المزيج الأسطورى الدينى التاريخى يتم «إنضاجه» على نيران الفكر المستخلص من فلسفة التاريخ (فيكو أساسا) ، وعلم النفس التحليلى (يونج أولا ثم فرويد) ، والفلسفة العقلية (كانط) والفلسفة التأملية (شوبنهاور) ، والتأمل التاريخى (الجنسى racial) والسياسى (شبنجلر) .. إلخ .. ولكن الرؤية الشاملة ، أو الحلم الذى امتزجت فيه كل هذه العناصر وأنضجت ، واللغة المبتكرة لصياغة هذا الحلم ونقله ، كانا من صنع جويس وحده .

ومن الصعب جدا أن أتخيل أن دبلن لن تحتفل بذكرى ميلاد جويس إلا مرة واحدة ، ومن الصعب أن أتخيل ألا تحتفل دبلن بذكراه فى أى يوم من أى سنة ، لأن جويس خلق دبلن نفسها ، مثلما خلق «إيرويكر ــ فينيجان» . لقد حولها إلى مكان أسطورى ، مثلما حول دانتى الجحيم والمطهر (الأعراف) والفردوس مجتمعين ، ولكنه فى نفس الوقت ، أكد «ماديتها» وجسيتها ، ومنح شوارعها وحاناتها وكنائسها طابع الحقيقة الواقعية المتصلة الاتساع ..

تبدأ «يوليسيز» فى «بناية مارتيللو» التى ما تزال قائمة للآن . ويمكننا أن نراجع «أوديسية» بلوم فى شوراع دبلن على خريطة للمدينة ، وأن نحدد توقيت تحركاته بساعة ضبط . بل إن «يقظة فينيجان» تجرى كلها فى أماكن محددة من دبلن ، برغم أن «المكان» كله فى الرواية ، لا حدود له .

ولا يقابل صلابة المكان عند جويس سوى صلابة الشخصية . إن نيوبولدبلوم شخصية ثلاثية الأبعاد لدرجة يستحيل معها أن تغيم معالمه مهما كانت قوة الحيل اللغوية التى يستخدمها خالقه . وتتردد أصوات لعثمات إيرويكر بوضوح على طول متاهات حلمه اللانهائية ..

ذلك أننا نكتشف عند جيمس جويس ، اهتماما بتجسيد «الحقيقة الإنسانية» يزيد كثيرا على ما قد نلمسه من غرابة لغوية تشارك ــ فى النهاية ــ فى كشف تلك الحقيقة ، فلغة جويس تلقى مراسيها دائما على مراجعها الثابتة ، ولكنها تحقق لنفسها فى الوقت ذاته ، استقلالا «ميلوديا melodic» ، يذكرنا بأن جويس كان صاحب صوت «تينور Tenor» كان يستطيع به ، لو أنه تمسك بالغناء الأوبرالى ، أن يفوق مؤدين أوبراليين كثيرين .

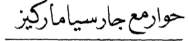
أما الرجل نفسه ، الواضح الأعماق ، المولع بالشرب ، والمنفى ، الصامت فى مكر ، المحب للصحبة ، والمخلص لعائلته ، والمفتقر إلى ما يمكن وصفه بحسن الذوق ، والنحيل الطويل ، الرشيق الحركة ، نصف الأعمى ، والذى مات قبل الأوان فى التاسعة والخمسين ، فإنه يواصل الحياة فى حكايات الكثيرين عنه وكتاباتهم عن أعماله . أما جوهر شخصيته ــ الغرابة الشاذة رغم تقليديتها ــ فقد احتواه هو تماما فى أعماله . هناك تجد انشغالاته الحقيقية : الاستقرار الاجتماعى الذى يجد أفضل تعبير عنه فى الأسرة المنتمية إلى الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة ، ثم اللغة ، بوصفها أسمى إنجاز حققه الإنسان .. كانوا يريدونه ، فى طفولته ، أن يصبح كاهنا يسوعيا ، ولكنه أقام لنفسه كنيسة خاصة به : لاهوت شارع إيكلزه كتبه ذات طبيعة اعترافية ، لا تترك أى خطيئة ، ولكنها لا تفتعل أية أعذار . كان هدفه الطقسى ، الشبيه بتناول القربان ، هو تحويل الخبز العادى إلى جمال ، هو ما عرفه توماس الأكوينى بأنه «ممتع ومبهج» ...

إنه يذكرنا بأن الحياة كوميديا إلهية مقدسة ، وأن الأدب فكاهة ساخرة وعمل جاد ...



الدوريات الفرنسية

☐ حامد طاهر



حوار مع جارسيا ماركيز

كان ظهور الرواية السادسة **Chronique d'une mort annoncée «تاريخ موت معلن عنه»** لكاتب كولومبيا الشهير **جارسيا ماركيز** حدثا مهما ـ إن لم يكن فريدا ـ فى مجال النشر العالمى ، فقد طبع منها فى بلد الكاتب نفسه أكثر من مليون نسخة ، وفى كل من الأرجنتين وأسبانيا مليون نسخة أخرى ، أى أن ماطبع منها ـ فى وقت واحد ـ جاوز المليونين . وهذا حدث لامثيل له فى تاريخ النشر الأدبى حتى عصرنا الحاضر . كذلك فإنه لم يمض على صدور الرواية باللغة الأسبانية التى يكتب بها ماركيز أكثر من سبعة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى اثنتين وثلاثين لغة فى العالم .

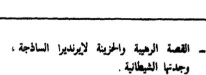
وقد خصصت **«المجلة الأدبية**

Magazine Littéraire

الفرنسية فى عددها رقم ١٧٨ (نوفمبر ١٩٨١) ملفا كاملا عن **ماركيز** بهذه المناسبة ، تناول مختلف الجوانب فى أعمال الكاتب ، مع الاهتمام على وجه الخصوص بموضوعى **«الموت والعنف»** اللذين يسيطران على إنتاجه ، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والنقدية الأخرى ، بالإضافة إلى أكثر من «مقابلة» أجراها معه بعض الصحفيين .

ومن أهم ما يحتوى عليه الملف ببليوجرافيا بأعمال الكاتب ، التى نقلت إلى اللغة الفرنسية . وسوف نكتفى ـ هنا ـ بترجمة عناوينها :

- **مائة سنة من الوحدة .**
- **خريف البطريرك .**



- **القصة الرهيبة والحزينة لإيرنديرا الساذجة ، وجدتها الشيطانية .**
- **جنازة الجدة .**
- **قصة غرق .**
- **لا خطاب للكولونيل**
- **تاريخ موت معلن عنه ـ وهى الرواية التى قال عنها ماركيز :**

«إنها أفضل رواياتى ، لأنها هى التى استطعت أن أسيطر عليها أكثر من أية رواية أخرى» . وعندما سأله الصحفى الذى أجرى معه حوارا شائقا حول هذا الموضوع :

- **أليس من المجازفة ـ بعد نجاح رواية «مائة سنة من الوحدة» ـ تصريحك بأن هذه الرواية التى تظهر الآن هى أفضل رواياتك ؟**

أجاب **ماركيز** قائلا :

ـ إننا نعتقد دائما أن أحسن كتاب هو آخر ماكتبناه ، لكننى أعتقد أن هذه الرواية **«تاريخ موت معلن عنه»** هى أحسن مؤلفاتى ، بمعنى أننى نجحت فى أن أصنع فيها ماأردته على وجه الدقة . إن الروايات ، وهى تتخذ طريقها ، تريد أن تفلت من أيدى الكتاب ، لكن الشخصيات ماتلبث أن تشكل بنفسها حياتها الخاصة ، وينتهى بها الأمر إلى صنع مايبدو لها حسنا . وبالنسبة لى ، لم تكن لى سيطرة شبه مطلقة على أى رواية مثلما حدث لى فى هذه الرواية . ويحتمل أن يكون ذلك راجعا إلى موضوعها وحجمها ، فالموضوع صارم للغاية ، وهو مبنى تقريبا على غرار الرواية البوليسية . أما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصيرة جدا . وأنا راض كل الرضا عن النتيجة . وأعتقد أن أحسن رواياتى السابقة كانت هى **«لاخطاب للكولونيل»** وليست **«مائة سنة من الوحدة»** ، وقد قلت هذا الرأى كثيرا جدا . أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتى هى هذه **(تاريخ موت معلن عنه)** .

س ـ هل تعتقد أن النقد سيوافقك على ذلك ؟

ماركيز ـ بالنسبة للنقد .. لا أعرف ، أما القراء ، فبدون أدنى شك .

س ـ كيف ولدت رواية «تاريخ موت معلن عنه» ؟

ماركيز ـ إن هذه الرواية ترجع إلى ثلاثين سنة ماضية . وكانت نقطة البداية واقعية : حادثة قتل فى إحدى قرى كولومبيا . وكنت قريبا جدا من شخصيات المأساة فى اللحظة التى أردت فيها أن أكتب بعض القصص . لكننى لم أكن قد نشرت بعد أولى رواياتى . وقد قدرت فى الحال أنه قد وقع تحت يدى مادة هائلة للغاية ، لكن أمى طلبت إلى ألا أكتب هذه الرواية مادام بعض أبطالها على قيد الحياة . واستشهدت لى بأسمائهم . وقد عدلت عن المشروع ، وظننت حينئذ أن المأساة قد انتهت ، لكنها استمرت فى التطور ، وحدثت بعدها أمور . ولو أننى كنت قد كتبت ساعتها ، لافتقدت الرواية كثيرا من العناصر الأساسية ، التى تعين ـ بصورة أفضل ـ على فهم القصة .

س ـ متى قررت أن تكتبها ؟

ماركيز ـ منذ خمس سنوات ، عقب الانتهاء من رواية **«خريف البطريرك»** ، عندما توفى أبطال الرواية ، الذين استشهدت أمى بأسمائهم . وقد طلبت منى ذلك لأنها اعتقدت حينئذ أننى سوف أكتب

«ريبورتاجا» عن الحادثة . والمهم الآن هو أن ترى أن الرواية التى نتجت عن هذا الواقع ، لاعلاقة لها به .

س ـ هل هناك بعض التكنيك الصحفى فى هذه الرواية ؟

ماركيز ـ لقد استخدمت تكنيك الريبورتاج ، لكن فى الرواية ، لايبقى من المأساة نفسها ، أو من الشخصيات ، سوى نقطة البداية : البناء ، إن الشخصيات لاتحمل أسماءها الحقيقية ، والوصف لايتطابق مع المكان . لقد تحول كل شئ بطريقة شاعرية . الوحيدون الذين ظلوا كما هم ، هم أفراد أسرتى ، بعد أن سمحوا لى بأن أفعل ذلك بالنسبة إليهم .

من الطبيعى أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات حقيقية من الرواية ، لكن ما يهمنى ـ ويجب ، فى رأيى ، أن يهم النقاد ـ إنما هو المقارنة بين الواقع والعمل الأدبى .

س ـ ألا تسمح الرواية هكذا بتطبيق لعبة الفوازير (من ينطبق عليه هذا ؟) ؟

ماركيز ـ لقد حدث هذا حقا ، فقد ظهرت الرواية يوم الاثنين الماضى ، ونشرت مجلة من بوجوتا ريبورتاجا حول المكان الذى وقعت فيه أحداثها ، مع صور فوتوغرافية ، قيل إنها لأبطالها .

ومن الناحية الصحفية ، قامت الجريدة فى رأيى بعمل ممتاز ، لكن الرائع هو أن المأساة التى رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن روايتى . وكلمة «كل الاختلاف» ليست هى الكلمة المعادلة على وجه الدقة لما أريده . إن نقطة البداية واحدة ، لكن التطور مختلف . إننى أزعم أن مأساة كتابى أحسن ، فهى أكثر ترويضا ، وأصلب بناء .

س ـ فى لقاء سابق معك ، قلت إن العنف هو الموضوع الرئيسى لهذه الرواية ؟

ماركيز ـ لا أتذكر أننى قلت هذا ، لكننى أعتقد أن العنف ظاهر فى كل رواياتى . إن العنف ـ فى أمريكا اللاتينية ، وخصوصا فى كولومبيا ـ يعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله ، وهو «شئ» أتانا من أسبانيا . العنف هو «القابلة» التى تولد تاريخنا !

س ـ توقفت عن النشر لأسباب سياسية ، ثم عدت تنشر لأسباب ذاتية ، فما الدور الذى يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية ؟

ماركيز ـ أول واجب ثورى للكاتب هو أن يكتب جيدا ، أن ينتج أدبا يسهم فى البحث عن هويتنا . إن ما يحدث فى أمريكا اللاتينية دقيق للغاية ، ونحن ـ الكتاب ـ لايمكننا أن نقنع بالكتابة ، لأننا نجد أنفسنا نتحول تحولا بالغ السرعة إلى الصراع ، حتى دون أن نريد ، بل لأن أحدا جاء فى بساطة يطرق بابنا ، ويسألنا معروفا !

س ـ كيف تفسر نجاح رواية ، ذات طابع أمريكى محلى جدا ، فى قارات أخرى ؟

ماركيز ـ إنه يعود إلى أننى لم أنخدع فى هذا التصور للواقع . وأنا أفسر الواقع الأمريكى ـ اللاتينى بكثير من الإخلاص الذى يمس القلوب فى أى مكان . وقد تسلمت رسالة من امرأة قروية ألمانية ، قرأت كتبى المترجمة ، وتقول فيها إن القصة التى أرويها هى قصة قريتها . وهذه هى المشاركة التى لاأفهمها .

س ـ مواقفك الثورية لم تمنعك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية فى بلادك ؟

ماركيز ـ إن لى أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية ، وهذا هو السبب فى أننى معرض للهجوم ، لامن اليسار فحسب ، بل من الأقلية الحاكمة كذلك . وأعتقد أن هذه العلاقات لايمكن أن تستمر بلا نهاية ، كما تنتهى الظروف بالانقطاع ، لكن هذه اللحظة ، وفى كولومبيا ، لم تأت بعد .. فى شيلى ، حدث هذا فى المرحلة الأخيرة من حكومة الليندى . وبابلونيرودا ، الذى كان يشبهنى كثيرا فى إقامة الصداقات ، حيث كان ذلك ممكنا ، قد ندم على ذلك . وأنا أتذكر أنه عندما كان فى باريس ، عرض عليه تقرير عن الحالة الداخلية فى شيلى ، استطاع أن نتتزع منه هذا التعليق : «أية خسارة ! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين ، مع أنهم كانوا مهذبين جدا !! » .

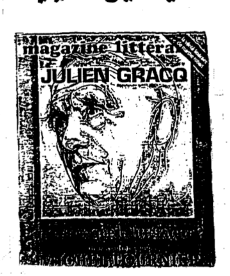
س ـ صورتك فى حياتك الشخصية تتعارض غالبا مع مواقفك الإيديولوجية ؟

ماركيز ـ إننا نحاول أن نقوم بالثورة لكى يعيش كل الناس حياة أفضل . ولأسباب شخصية ، وعرفت الآن كل مزايا البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة ، وأعتقد أنه ليس لديها الحق فى هذه المزايا ، فقد اغتصبتها ، وهى من حق الجميع . ليس هناك أدنى سبب لكى أتنازل عن هذه المزايا ، إننى أحب اللحم الجيد ، والخمر الجيدة ، وأحب السفر بصورة مريحة . ومن أجل هذا كله ، **يجب أن تقوم الثورة ، لكى يعيش الناس كلهم كما يحلو لهم .**

حوار مع ميشيل تورنييه

ما الأدب ؟ وما علاقته بالفلسفة ؟ وما قيمة الكتاب ؟ وكيف يشارك القارئ فى صنعه ؟

هذه هى الأسئلة التى تعود فتشغل الجو الثقافى فى فرنسا حاليا . وها نحن أولاء نلتقى بثلاثة كتب ، تصدر تقريبا فى وقت واحد ، وتدور حول تلك الموضوعات ، لكنها تتناولها بالطبع من وجهة نظر حديثة . وإذن فليس المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموما ، بل تقديم وجهة نظر العصر الذى نعيش فيه فى هذا المفهوم .



لقد نشر جوليان جريك كتابه **قارئا وكاتبا ،** **en lisant, en écrivant**
كما نشر مارت روبير **الحقيقة الأدبية ،** **La Vérité Littéraire**
وأخيرا نشر ميشيل تورنييه **Le Vol du Vampire:** **طيران الهامة .**

وفى حوار أجرته مجلة **Magazine Littéraire** الفرنسية ، مع **ميشيل تورنييه** دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية المهمة ، وفى مقدمتها هذا السؤال :

س : ما الأدب ؟

تورنييه ـ إن هذا يذكرنا مباشرة بسارتر

س : لكن إذا كان سارتر ، منذ أربعين سنة ، قد طرح السؤال ، وأجاب عنه الإجابة التى نعرفها جميعا (الأدب التزام) ، فإن هذا السؤال يعود ليطرح نفسه من جديد ، متطلبا إجابات مختلفة كل الاختلاف . فمثلا يقول سارتر إن الناثر يستخدم كلمات ، وهذا يتضمن نظرية فى اللغة تختزلها إلى درجة عالية من الصفاء . أما الآن فلا أحد من الكتّاب يوافق على ذلك .

تورنييه ـ الكلمات تابعة ، بدرجات مختلفة ، للأجناس الأدبية التى تستخدم فيها ، فالصيغة الرياضية تمثل أقصى درجة من استعباد الكلمة والتحكم فيها ، ثم ـ فى تدرج نازل ـ تأتى العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم التراجم الروائية ، ثم الرواية ، وأخيرا تتناقص درجة استعباد الكلمة إلى أدنى حد فى الشعر .

فى القمة ، لا توجد الكلمة من الناحية العملية ، وهى لا تخرج عن أنها مجردة أداة طيّعة ، مثل القفاز فى اليد . أما فى القاعدة ، فالكلمة تمثل دائرة .

ومن ناحية أخرى فإن هذا التدرج تؤكده عملية الترجمة ، فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، تتلاشى مشكلات الترجمة نهائيا ، فى حين تتضخم هذه المشكلات فى الشعر إلى حد استحالة القضاء عليها . والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، فى لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكننا لا يمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

فى النثر ، نجد بالتأكيد كل الدرجات : فالنثر قد يكون ، أولا يكون ، شعريا ، والكلمات قد تكون ، أولا تكون ، لزجة ، ثقيلة ، جوهرية . أما بالنسبة إلى سارتر ، فقد قلت عنه فى كتابى إنه لا يخترع شيئا على مستوى اللغة ، يقنع باستعارة النثر الروائى الذى قدّمه له كل من **زولا** ، **وموباسان** ، **وفلوبير** ، **وبلزاك** .. هذا فى حين نجد أمثال **بروست** و **سيلين** يخترعان حقيقة على مستوى اللغة .

س : ألهذا السبب كتبت تقول إن **بروست** و **سيلين** أعظم روائيى القرن العشرين ؟

تورنييه ـ فى الواقع ، لا مجال للشك فى ذلك . إنهما أعظم من **سارتر** .

س : يبدو لى أنك تنسى **جينيه** Genet

تورنييه ـ هذا حق . إن **جينيه** من جيل **سارتر** ، وهو حالة موازية ، وعلاقاته **بسارتر** لم تكن بسيطة .

س : لكن ألا يبدو غريبا أن نلاحظ أن **سارتر** عندما دافع عن اللغة ، قد اهتم بكتاب غابت عنهم نهائيا تلك النظرية ، مثل **مالارمييه** ، **وجينيه** ، **وفلوبير** ؟

تورنييه ـ لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات . وفى الوقت الذى أمكن فيه الاعتقاد بأن **سارتر** سوف يزداد اهتمامه **بزولا** فإنه لم يكتب عنه حرفا واحدا !

س : تـنـطـلـق على كـتـابك عـنـوان : طيران Le Vol du Vampire الهامة ، فلماذا ؟

تورنييه ـ إنه عنوان المقال الأول فى الكتاب . وهو عبارة عن تأملات حول القراءة . وفى رأيى أن نشر كتاب يعنى إطلاق الهامات فى الفضاء . والكتب عبارة عن طيور ، ضامرة ، نازفة ، جائعة ، تهيم على وجهها فى الزحام ، باحثة بكل لهفة عن كائن من لحم ودم ، لكى تحط عليه ، وتنتفخ من حرارته وحياته ، وهذا هو القارئ ! ومادام الكتاب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، أو هو موجود ـ على تقدير ـ نصف وجود ، أو هو موجود بالقوة ، شأنه شأن لحن موسيقى لم يعزف ..

س : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟

تورنييه ـ لا ، فاللوحة التى لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تقع عليها عينُ عابر ، أو طائر محلق .. أما الكتاب الذى لم يقرأ ، فإنه يظل كتابا لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشئٍ خفىّ .

كذلك فإن العمل يولد عندما يُقرأ الكتاب . وليس هذا العمل إلا خليطا مبهما من كتاب مكتوب ، أى من إرادة المؤلف ، ومن تحليقات القارئ ، واستلهاماته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس عقلى وشعورى لدى القارئ . وهناك دائما لكل كتاب مؤلفان : هذا الذى يكتبه ، وذلك الذى يقرؤه !

وهكذا يمكننا إقامة تدرج فى الفنون ، لأنى أعتقد أن مثل هذا التدرج ماثل فيها . وأنا أطلق صفة العظمة على الفن الذى يتطلب من المتلقى جانبا مهما من الإبداع . وأسمى فناً مثل فن **السينما** ، الذى يحصر المتلقى فى نطاق شنيع من السلبية المطلقة ، ويضعه فى الظلام ، وينومه تنويما مغناطيسيا لكى يلقمه صورا ، وقصة ليس له فيها أى نصيب من الإبداع ـ أسميه فنا هزيلا .

لقد أفزعتنى دائما سلبية المُشاهد فى السينما ، وأرى فيها أبشع رمز فى مشهد « البرتقالة الميكانيكية » الشهير ، حيث البطل مشدود فى قميص نوم بالقوة ، وجالس فى مقعد ، وهو مضطر إلى أن يشاهد الفيلم ، مع ملقط (ملقاط) طبى لكى يحتفظ بعينيه مفتوحتين ، وممرضة تقوم بانتظام بترطيب قرنية عينه ، وذلك لأنها ـ نتيجة لعدم إغماض الجفون ـ تجف بدون تعويض ! !

وفى المقابل لذلك هناك قارئ القصيدة . وهنا أتفق مع **بول ڤاليرى** الذى قال : إن الإلهام ليس هو الحالة التى يكون فيها الشاعر الذى يكتب (تصوراً روائياً) ، لكنها الحالة التى يأمل الشاعر أن يضع فيها قارئه . وحينئذ يكون المُلْهَم هو ذلك الإنسان الذى سوف يقرأ القصيدة ، لأنه فى الحقيقة يحتاج إلى إلهامه ، حتى تصبح القصيدة كما هى عليه فى الواقع .

وقد يتسع نصيب الإبداع لدى القارئ ، حتى ليجاوز أحيانا إبداع المؤلف نفسه .

وهناك مثال مدهش يقدمه لنا **بيرينيس** Bérénice فى بيته الشعرى الشهير : « فى الشرق الصحراوى ، ما أشد سأمى ! » . فبالنسبة إلى معاصرى **راسين** ، لم يكن لهذا البيت المعنى والصدى اللذان له الآن لدينا . وحتى بالنسبة إلى راسين نفسه ، فإننا لا نعرف كثيرا ماذا يعنى الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعنيه بالنسبة إلينا نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية . كذلك « الصحراء » بالنسبة إلى **راسين** ومعاصريه ، ربما كانت هى وادى شيفريز Chevreuse ، وليس لهذا أدنى صلة بالصحراء Sahara التى توجد فى الشمال الأفريقى ، والتى نتصورها الآن . أما « السأم » ، فلا شك فى أنه يعنى لدى **راسين** الحزن العنيف ، ولم يكن بالتأكيد هو تلك الكآبة ، ولا ذلك النوع من الفراغ الذى توحى به **الصحراء** . والنتيجة أنه لا يوجد فى ذهن **راسين** بالتحديد شئ مما يعنيه لدينا بيت **بيرينيس** « فى الشرق الصحراوى ، ما أشد سأمى ! » .

س : لكن يبقى البيت الشعرى ؟

تورنييه ـ البيت الشعرى ، نحن الذين نصنعه .

س : فلننتقل الآن إلى كاتب ، نشعر به فى كتابك ، دون أن تكون قد خصصت له فصلا معينا ، هو **كوكتو** Cocteau

تورنييه ـ إننى بعيد عن **كوكتو** لعدة أسباب : فهو قبل كل شئ شاعر ، ولست أنا كذلك . وجانبه الباريسى ، الذى يجعله فى قلب المعاصرة دائما ، يرهقنى كثيرا . وأخيرا فإن تصوره للجنس غريب علىّ كل الغرابة . لكننى ، مع ذلك ، لا أحفظ لكاتب آخر من الاستشهادات مثلما أحفظ **لكوكتو** .

حدث لى عدة مرات ، فى أثناء الندوات التى أعقدها فى المدارس ، أن أجبت عن السؤال التقليدى ، الذى يطرحه التلاميذ : « ماذا يوجد من الحقيقة فى كتاباتك ؟ » ـ باستعارة عبارة **كوكتو** التى يقول فيها : « أنا كذبة ، تقول دائما الحقيقة » . وهذه فى رأيى ـ عبارة يمكن أن تنقضى حياة مفكر بكاملها فى فهمها ، وهى ـ فى نفس الوقت ـ أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدهشنى حقا هو القرابة الشديدة بين **كوكتو** ، **وأوسكار وايلد** : نفس العقلية تقريبا ، وربما كانت أكثر دقة لدى **كوكتو** . عندما يقول **أوسكار وايلد** : « احذروا من الجريمة ، لأنها تؤدى بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والنفاق لاتوجد إلا خطوة واحدة ! ! » ، أو يطرح نظرياته حول الطبيعة التى تحاكى الفن ـ فإنه يكون قريبا جدا من **كوكتو** ، لكنه لايبلغ بعض القمم التى توصل إليها هذا الأخير ، الذى سئل عما يمكن أن يحمله من منزله ، إذا شبت فيه النار ، فكانت إجابته : « النار ! ! » .

س : يبدو أن هناك قطبين يتجاذبان تفكيرك : حوض البحر المتوسط ، وألمانيا .

تورنييه ـ ليس حوض **البحر المتوسط** كله ، بل **الصحراء** ، **والشمال الأفريقى فقط** . إننى لا أنتسب كثيرا لمنطقة البحر المتوسط . وعندى أن البحر هو المحيط ، وبصفة خاصة ، أقصى حالات الجزر . فى



كتابى النيازك Les Météores كتبت صفحة عن الجزر . حاولت فيها أن أقترب كثيرا من لغة الشعر . بأن أعطى الكلمات وزنها ، وكثافتها ، وتركيزها . وقد علمت – وأنا فخور بذلك – أن هذه الصفحة قد استخدمها مدرسو اللغة فى درس الإملاء للتلاميذ فى المدارس . لقد سرنى هذا كثيرا ، وذكرنى ، فى نفس الوقت ، بما قاله والد **مارسيل بانيول M. Pagnol ، وكان مدرسا فى مدرسة ابتدائية :** «**أناتول فرانس** : أى كاتب عظيم ! إن كل صفحة مما كتبه تصلح إملاء» ! !

البحر ، هو الجزر ، الامتداد العظيم للرمل المبتل ، والأعشاب التى يقذفها على الشاطئ ، والصخور الناشئة [illegible] ، والانعكاسات ، والطير [illegible] البحر الأبيض المتوسط فليس إلا بركة صغيرة [illegible] !

لكن [illegible]

س : [illegible] هى عكس البحر [illegible]

تورنييه – لكنها أيضا الجنوب . إن لدىّ مشروع رواية عن عامل مهاجر ، يرحل من واحة فى الجنوب ، وليس من وهران ولا من الجزائر .

ومن ناحية أخرى ، فإن الصحراء ليست إلا اختراعا من جانب الميثولوجيا الفرنسية الأصيلة . وأكاد أقول إن الجزائريين والموريتانيين لا يعرفون ما الصحراء ، بل إنها بالنسبة إليهم ليست سوى العدم ، والفراغ . لكنها بالنسبة إلى الفرنسيين تمثل كل الكتاب الذين تحدثوا عنها ، وجرت أحداث رواياتهم وأعمالهم الفنية إلى العمق ، وأنا أيضا أحمل فى نفسى صحرائى !

س : [illegible]

تورنييه – يحتوى كتابى «طيران الهامة» فى أكثر من ربعه ، إن لم يكن فى نصفه ، على نصوص تتعلق بألمانيا . ألمانيا هى ثقافى ، وبخاصة الجانب الفلسفى منها قبل الجانب الأدبى . لقد كانت الفلسفة هى دليلى إلى ألمانيا ، ثم وصلت بعد ذلك متأخرا إلى الأدب الألمانى . حيث قرأت **نوفاليس ، وكلايست ، وتوماس مان ، بعين فلسفية .**

وقد تحدثت فى كتابى ، أستاذى فى مرحلة الدراسة الثانوية ، **موريس دى جانديياك** ، الذى درس لى الفلسفة ، وكذلك الأدب . وهو الذى علمنى أن عين الفيلسوف التى تقرأ الأدب أسمى من نظرات أساتذة الأدب الذين لا يعرفون الفلسفة . لذلك عندما انتقلت فى العام التالى إلى جامعة السوربون ، لم أتحمل كثيرا أن أتابع محاضراتهم المزعجة .

س : قد يكون السبب فى هذا أنه فى كل مكان ، كما فى فرنسا ، يخشى المشتغلون بالأدب من التعرض كثيرا للأفكار ؟

تورنييه – لكننى سأعطيك مثالا لفكرتى فى هذا الصدد : حضرت درسا فى الأدب عن ألفريد دى موسّيه ، واستشهد الأستاذ بأبياته :

Dans Venise la rouge
Sous un bateau qui bouge

فى فينيسيا ، اللون الأحمر
تحت قارب يتحرك

ثم راح الأستاذ يستعرض معظم قصائد الشاعر ، محاولا البحث عن قافية تنتهى بـ ouge – وكنت ساعتها فى الثامنة عشرة من عمرى ، ولم أصدق أذنى .

لكن إلى جانب ذلك ، كانت هناك محاضرات حول كيركجارد ، وكافكا ، وسارتر .. سارتر الذى يعد أروع مثال للفيلسوف الذى كتب الأدب . وقد كان هذا – كما ترى – شيئا مختلفا عن القافية ouge– ! !

أتمنى فى كتابى «طيران الهامة» أن يشعر القارئ **بعين الفيلسوف تلك . هناك مثلا فصل عن كانط Kant وإذا سئلت عن أفضل فصول الكتاب لقلت إنه هو هذا الفصل . ومع أنه عن الفلسفة ، فإنه يستطيع أن يُعلم أولئك الذين يقرأون الأدب ويحبونه . ألا يعد التناقض الرباعى للجميل Beau وللرائع Sublime ضروريا لفهم الأدب ؟! تلك** أدوات أساسية لا تخدع أبدا . وعندما يقول **كانط : «إننى أطلق الرائع على ماهو ، بصورة مطلقة ، كبير» فتلك حقيقة عبقرية ، لأنها دائما متناقضة ، حيث أىّ كِبَر يعد أمرا نسبيا ، لأن الشئ الكبير بصورة مطلقة متناقض فى الأشكال والصور . فالعاصمة** رائعة ، والصحراء رائعة ، والسماء المرصعة بالنجوم رائعة . وكل هذه الأشياء كبيرة .

وكذلك الكتاب الذى تقرأه ، كان ذلك – كما ترى – شيئا مختلفا عن القافية .

وطيلة حياتى ، سواء أكنت أقرأ أو أكتب ، فقد كان الأدب بالنسبة إلى ما عدا ذلك .

ومرة أخرى ، ألسنا هنا بعيدين عن القافية التى تنتهى بـ ouge – ! !

س : المأساة هى أن جزءا من النقد الأدبى مازال غير مهتم إلا بالقافية ouge – .

تورنييه – بكل أسف . ومع ذلك ، فربما استخلص هؤلاء النقاد شيئا من تلك القافية . أما عندما لا يستخلصون شيئا . فسوف يكون أمرهم مدعاة للسخرية .

س : فيما يتعلق بألمانيا . لقد قمت بعمل مونتاج من النصوص حول الأديب الألمانى كلايست وانتحاره مع هيرنييت . وربما لا توجد معلومات مماثلة فى أى نص آخر حول كلايست .

تورنييه – أليس هذا طيبا ؟ لايوجد سطر واحد من عندى . ولم أجد الرغبة فى كتابة مثل هذا السطر . إننى أمتلك مجلدين باللغة الألمانية يتضمنان إنتاج كلايست ووثائق حوله . وقد اخترت . وركبت . وترجمت عددا من فصولها . كذلك فقد ذهبت إلى ألمانيا ، لزيارة قبر كلايست .

كان كليست منحرفا كبيرا . وقد قيل إنه كان عاجزا من الناحية الجنسية . وقد يكون هذا محتملا . لكنه لا يهم كثيرا . المؤكد أنه توصل إلى فكرة أن الطريق الوحيد لممارسة الجنس مع امرأة هو أن يقتل نفسه معها ، وأن يرقدا معا فى نعش واحد . وهذا هو منتهى الانحراف ! !

س : إذا سألتك – بعد أن عرف سارتر الأدب بأنه التزام – كيف تعرفه أنت . ماذا تقول ؟ ألا يكون هذا نوعا من النقاش حول ماهو أساسى . وما هو فرعى ؟

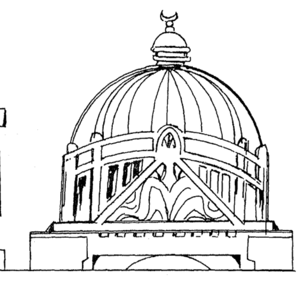
تورنييه – ربما . لكن فى تصورى أن الأدب «درس فى إجادة الحياة» . تصوّرْ معى إنسانا مثقفا يزور فينيسيا وهو يحمل معه كل الذكريات الأدبية التى تستدعيها وتثيرها فى نفسه تلك المدينة – ألا يكون هذا شيئا مختلفا كل الاختلاف عن إنسان آخر يزورها دون أن يكون معه شئ من ذلك ؟!

كذلك فإن عملية التطابق بين كائن تراه فى الحياة اليومية ، وشخصية روائية مماثلة – يمكن أن تساعدك كثيرا على فهم ذلك الكائن .

إن الأدب يعيد تشكيل الحياة اليومية . وهذا هو تعريف الحكمة . والحكمة ضرب من المعرفة يتغلغل فى حياة كل يوم ، وكل الناس ، وكل الأماكن .

ولست أفهم مطلقا أن إنسانا عاش حياته على نحو مركز – طريق تأمله الداخلى فى الأدب ، وفى الروائع الفنية – لا يمتلك حياة جميلة !

وأخيرا فإن القراءة تنوّر ماهو يومى le quotidien



الرسائل الجامعية

أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

ما العلاقة بين الأدب والمجتمع ؟
وما معنى العبارة التي تقول إن الأدب تعبير عن المجتمع ؟... وهل الأدب في أى زمان ومكان مرآة صادقة تنقل احوال المجتمع نقلا حرفيا ... ؟

يقول أحد الكتاب : «إن هناك تبادلا في التأثير والتأثر بين الأديب ومجتمعه في إنتاجه الأدبي . لكن الكاتب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة . فالأديب حين يتأثر بالمجتمع يتخذ لنفسه دائما موقفا فكريا من مجتمعه . ومن هنا فقط تأتى الفرصة لأن نقول إن الأديب يؤثر في مجتمعه . إنه يعيش في مجتمعه . ولكنه لاينتج أدبه إلا في الحالة التي تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع . متخذة موقفا فكريا خاصا به .

والمضمون الاجتماعي للعمل الأدبي ـ بهذا المعنى ـ لايستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع . بل من موقف الأديب الفكرى من الحياة في هذا المجتمع . فالعمل الأدبي ذو المضمون الاجتماعي هو العمل الذى يضيف إلى مجموعة القيم الحاصلة قيمة جديدة قد تلغيها أو تعدل منها . وهنا يأتى الحديث عن أثر الأدب في المجتمع . فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله ... »

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع . لكن صاحبها ينظر إلى الأدب بوصفه أحد «إفرازات» المجتمع ، أو على حد تعبيره «أحد الأبنية التي تتأثر بعلاقات الإنتاج في المجتمع وتؤثر فيها».

الرسالة قدمها الباحث شكرى عزيز الماضى للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب . وموضوعها **«أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سوريا» . من آداب القاهرة . وأشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى .**

تتكون الرسالة من تسعة فصول . يعد الفصلان الاول والثانى منها تمهيدا للدراسة . يتناول العلاقة بين فن الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بسوريا . وهى تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية . يعتقد الباحث أن لها تأثيرا في المسار الروائى . وأنها تلقى الضوء على الظاهرة الروائية . كذلك وقف الباحث عند أثر التحولات الاجتماعية في نوعية الكتاب والجمهور ووظيفة الرواية . موضحا أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتمايزون اجتماعيا وثقافيا . كما بحث أثر التحولات الاجتماعية في زيادة الإنتاج الروائى واتساع حجمه . والتحول الاجتماعي الذى يتحدث عنه الباحث . هو ذلك التحول الذى يؤدى إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي . ينتهى إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة . وهى تحولات تتميز بالسطحية في العالم العربي . أما العامل الاجتماعي فهو عامل سياسى واقتصادى وثقافي . وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مر بها المجتمع السورى . وأدت إلى تشكيله في صورة متميزة ؛ الأول منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧ . وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيمنتها على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية . والثانى يبدأ من ١٩٥٨ ويستمر حتى هزيمة يونيو ١٩٦٧ ؛ وهى فترة شهدت الوحدة مع مصر . وما رافقها من إنجازات وقرارات اجتماعية . أدت إلى انحسار سيطرة فئات . وظهور فئات اجتماعية جديدة . أما التحول الثالث فيتمثل في هزيمة ١٩٦٧ . التي يعدها الباحث انتكاسة لحركة التحولات الاجتماعية . وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث يتصور الباحث تطور الشكل الروائى في سورية ؛ وإن كان المجتمع السورى فيما يرى لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية ؛ وذلك إذا سلمنا معه بأن التحولات الاجتماعية تعنى تغيرا في العلاقات الاجتماعية . وأن هذه العلاقات تتغير بتغير علاقات الإنتاج . ذلك أن التحولات الاجتماعية في سوريا كانت تمس علاقات الإنتاج . ولكن بشكل لايؤدى إلى تغييرها جذريا .

وفي **الفصل الثانى** يعقد الباحث دراسة اجتماعية للأصول الطبقية التي انحدر منها الروائيون . وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر فيما يكتبون ؛ بل إنه يرى أن الفروق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقية التي ينتمون إليها .

والفصلان الأول والثانى ـ بهذا الشكل ـ يدخلان مجازاً ضمن فصول الدراسة ، ويقتحمان أسوار الدراسة الأدبية اقتحاما ؛ **فكلا الفصلين أقرب** إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع ، وصراعهما معا ، وسيطرة كل منهما على الحكم، مع تأكيد أن الأدب انعكاس لذلك الصراع المادى طبقا لرؤية الباحث .

وإذا كان الباحث منذ البداية قد تبنى تعريف ماركس لدور الفن في المجتمع ، والرواية والأدب جزء منه ، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير في المجتمع بوصفه أحد الأبنية «الفوقية» ، كما أنه يسهم في تطوير الأبنية «التحتية» أو تغييرها أو هدمها ، فإن القارئ للرسالة يفاجأ بأن الباحث قد جعل الأدب برمته محصلة للبناء التحتى ، لايمكن أن يوجد إلا بوجوده ، فهو المتغير الأصيل في نشأة هذا النوع من النشاط البشرى . فالأدب مثله في ذلك مثل غيره من الأنشطة التي تخضع تماما لعلاقات الإنتاج المادية في المجتمع . ومن هذا المنطلق الماركسي يوصل الباحث كل فصول الرسالة تقريبا . فقد خصص **الفصل الثالث** بأكمله لهذه الأصول التحتية وتفريعاتها وتأثيراتها ، لا في الأديب فحسب ، بل في الجمهور ، وفي الأدب نفسه .

ففي هذا الفصل تناول الباحث الرؤية الذاتية ، دارسا أثر التحول الاجتماعي في ظهور الرؤية الذاتية ، ومظاهر انعكاس هذه الرؤية على الشكل الروائي في سوريا في الفترة ١٩٣٧ ـ ١٩٥٧ ، وفيها يتتبع لجوء الكتاب العرب إلى الغرب لاختيار نماذج سلوكية وإبداعية ، وكيف أن تأثر الروائيين السوريين بالآداب الغربية كان أساسه الاختيار الاجتماعي . وهنا يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية ، فيرى أنه من البديهي أن يختار الروائيون ما يتلاءم وتصوراتهم وأوضاعهم ورؤاهم ، أي إن التربة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي التي أثرت في عملية «الاختطاف» في نهاية الأمر ، وهي التي ستؤثر في رؤى الكتاب واختيار الموضوعات ، وفي الشكل الفني كذلك . فهو إذن يرى أن الرؤية الذاتية القائمة على قطع العلاقة بالواقع الاجتماعي تتسم بنوع من الصراع الداخلي ، أو هي صراع تجريدي بين الفرد وقوى الطبيعة أو التقاليد . وينتج عن ذلك أن المشكلات تصبح مجردة ، لأنها غير محددة بزمان أو مكان ، وتصبح الحلول وهمية .

«وإذا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية فإنها تفقد ديناميتها ، ولابد من أجل دفع مسارها واستمراريتها ، من اللجوء إلى قوى خارجية . ولذلك يتدخل القدر والمصادفات في بناء الأحداث وفي سلوك الشخصيات ومصيرها كذلك ، وتصبح الشخصيات مفصولة عن إطارها الزماني والمكاني بسبب تغييب البيئة ... » وهنا نلاحظ أن البيئة لاتؤثر فقط في رؤية الأديب ، بل يصل بها الأمر إلى حد التأثير في تكنيك العمل الفني نفسه . فالشخصيات ـ كما رأينا ـ تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومسطحة لا عمق فيها ، وتصير أشبه بدمى تحركها يدا الكاتب . وعندئذ يهيمن على الرواية صوت واحد ، ولغة واحدة ، في الرد والحوار ، هما صوت المؤلف ولغته ، وتزداد الصلة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب ، لأن إغفال الواقع لايبقى أمام هؤلاء الروائيين مجالات سوى اتخاذ تجاربهم الذاتية محورا لأعمالهم الروائية ، ولذلك تقترب هذه الأشكال الروائية من السيرة الذاتية ... » ص ٤٧ .

هذه الأحكام النقدية وصل إليها الباحث حين تناول بالتحليل أعمال ثلاثة من الروائيين هم «**شكيب الجابرى ، وخير الدين الأيوبى ، وحسيب كيالى** » . وقد حاول أن يبين التطور الذى أصاب الأشكال الروائية على أيديهم بفعل التطور الاجتماعي في الشكل والتقنية . وهو يطبق رؤيته المادية الجدلية على هؤلاء الكتاب ورواياتهم ، فيقر مثلا عجز بطل قصة «**قلوب**» **للأيوبى** عن المضى في دراسته ، واتجاهه إلى العمل الحر ، بعد أن ورث ثروة عمه المتوفى ، بأنه «يمكن أن يكون امتداداً لموقف البرجوازية العربية من العلم ، وهي التي عجزت عن إنجاز ثورة صناعية ، وبالتالى نهضة علمية وفكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها ... وإذا صح هذا فإن خير الدين الأيوبى يبدو ممثلا للشرائح البرجوازية المتخلفة ... » ! !

وحين يتعرض الباحث لنوعية الرؤية الذاتية في هذه الأعمال فإنه يسجل أنها رؤية ضبابية مضطربة أدت إلى تولد حلول وهمية عاجزة للأعمال الثلاثة . وتنعكس هذه الرؤية العاجزة على البناء الروائي فيبدو مفككا ، يشكو من صدوع وثغرات وانكسارات حادة . فالمكان باهت ، والزمان يخلو من أية وظيفة فنية ، والسرد لم ينهض بوظيفته في تحقيق التوازن للبناء الروائي . أما الحوار فهو قليل جدا ، تستخدم فيه لغة واحدة هي لغة المؤلف ، وأما البناء اللغوى في روايات هذه الفترة فبناء تغلب عليه البلاغة الشكلية .

والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان «الرؤية الفردية الوجودية» . ويعنى هذا الفصل بتتبع تأثر الرواية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفية تجريدية . وهو لايؤيد إطلاق مصطلح الرواية الفلسفية عليها ، ولكنه يفضل مصطلح روايات الأفكار ، فهى تهتم بشكل أو بآخر بعرض المناقشات التي تتصل بمشكلات سياسية وفلسفية ، كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية جاهزة داخل الشكل الروائي . وهو يرى أن الروائي غالبا ما يخفق في صياغة تصوراته وأفكاره صياغة فنية ناجحة ، لأن الرواية المستمدة من فكر منعزل قد لاتحرك أحاسيس القراء ، ولذا تصبح هذه التجارب الروائية عديمة القيمة في نظر الجمهور . وقد تأثرت معظم الروايات التي صدرت بين عامى ١٩٥٨ ، ١٩٦٦ بالفكر الوجودى بشكل أو بآخر . وتعد تجربة «**مطاع صفدى**» في «**جيل القدر**» ، و«**ثائر محترف**» من أهم الأعمال الروائية من حيث محاولتها اقلمة الفكر الوجودى ، ومن حيث ريادتها وأثرها في الروايات الأخرى .

وعن الرؤية القومية في الرواية السورية يخصص الباحث **الفصل الخامس** . ذلك أن التحول الاجتماعي فرض شروطه من خلال الحدث القومى التاريخي (الوحدة مع مصر ومنجزاتها) ، وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية ، فأخذت تهتم بفكرة القومية العربية ، وتدعو إلى التسلح بها في مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة . وقد قدم «أديب نحوى» قصته «**متى يعود المطر**» ليعالج بها قضية الفلاح والأرض في ضوء قرارات الإصلاح الزراعي التي تصورها القصة على أنها قضت على الإقطاع ، وحلت أزمة الجفاف ، وأعادت حقوق الفلاحين . ثم تأتي رواية (**جومبى**) لنفس الكاتب ، وهي رواية ترسم طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحدوى يقوده المثقفون . وأخير تأتي رواية (العصاة) «لصدقى إسماعيل» التي تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبيعي والمنطقى للفكر السياسى السورى منذ بداية القرن العشرين . وطبقا لمنهج الباحث فإنه يرى أن التكنيك الفنى لهذه القصص الثلاثة قد وظف بطريقة ناجحة أحيانا لخدمة القضايا الاجتماعية ، وأخفق أحيانا ، وأن هذا التأرجح بين النجاح والإخفاق إنما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية ومارافقها من منجزات اجتماعية غير جذرية .

والفصل السادس . يتحدث عن رؤية الهزيمة في ١٩٦٧ ، تلك الهزيمة التي انعكست في موضوعات الروائيين العرب ، سواء من عاش في أرض المعارك نفسها ، أو الذين عاشوا على أطرافها . فقد تعددت العوالم الروائية تبعا لتشتت الموضوع وتعدد زواياه . وقد وقفت الرواية السورية عند تفسير أسباب الهزيمة من الناحية العسكرية ، وحاولت رسم طريق تجاوزها بالالتصاق بالأرض ، أو بالكفاح الشعبي المسلح ، أو بالرجوع إلى الماضى لنقد الأوضاع التي أدت إلى الهزيمة

ويرى الباحث أن الهزيمة كانتكاسة لحركة التحولات الاجتماعية لاتفرض بالضرورة انتكاسة في الشكل الروائي ، ويؤكد تبعا لذلك ـ نظريا ـ أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي ليست آلية أو متوازنة . فالهزيمة وانبثاق المقاومة الفلسطينية أثرا بشكل فعال في تسييس الأدب ودفعه إلى أمام .

وفي **الفصل السابع** طرح الباحث ما أسماه برؤية الريف في القصة السورية . وهو يرى أن صورة الريف ارتبطت في الرواية السورية بطبيعة التحولات الاجتماعية التي عولجت قضية الريف في ضوئها . ففى روايات المرحلة الأولى صور الريف على طريقة الرومانسيين ملاذا للشكوى ، ورمزا للبؤس . وفي المرحلة الثانية في ضوء الإصلاح الزراعي . أما بعد ١٩٦٧ فقد صور في ضوء هزيمة يونيو ، ولقى اهتماما أكبر ، وعولج بشكل أعمق وأكثر واقعية مما سبق .

أما الرؤية الاشتراكية فقد كانت موضوع الفصل الثامن . وإذا كانت الروايات التي جسدت رؤية الهزيمة قد اقتربت بقليل أو بكثير من الرؤية الاشتراكية ،

فإن هناك كثيرا من الروايات العربية والسورية قد صورت حركة المجتمع وتطوره ، ملتزمة بالرؤية الاشتراكية العلمية ؛ وهى رؤية تفرض على الروائيين الغوص فى جذور المشكلات التى يعرضون لها ، والكشف عن أسباب الفوضى والقهر والارتباك التى تسود المجتمع ، كما تفتح أمامهم مجالا لرسم طريق الخلاص حسب رؤيتهم . غير أن الباحث يرى تجسيد الرؤية الاشتراكية - روائيا - لابد له من مهاد اجتماعى وسياسى واقتصادى وثقافى ؛ أى لابد له من تحولات اجتماعية جذرية . لذلك فإن المناخ الاجتماعى بعد هزيمة يونيو كان مهيأ لظهور مثل هذا الأدب .

والباحث فى هذا الفصل يكاد يعتمد - بصفة خاصة - على روايات الأديب (حنامينه) . «فالعمارة الروائية لديه رؤية فنية - فكرية ، تساير فى تطورها مراحل الصراع الطبقى فى سوريا ، كما تتسم رؤيته بالعمق والشمول والموضوعية . أضف إلى ذلك أن رؤية حنامينه للتاريخ تقوم على الصراع والدينامية . ويؤكد مساره الروائى على أهمية الانتماء الحزبى والروابط التنظيمية . ويحاول تصحيح مسار المؤسسات الشعبية » . « ... أما فنيا فإن حنامينه يرسم الشخصيات من خلال حركتها وفعلها وحوارها المعبر عن مستواها ، ويعكس تطور صور أبطاله تطورا فى وعيها ومواقفها الفكرية . وأخيرا تتسم اللغة الروائية عنده بالبساطة والوضوح ، مع قوة الإيحاء وتنوع الدلالات ، واقترابها أحيانا من لغة الشعر » .

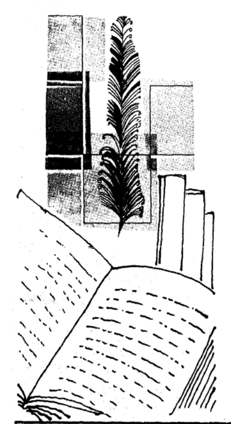
ويستشرف الباحث مستقبل الرواية السورية فى فصله الأخير من الرسالة ، محاولا - كما يقول - توضيح المستقبل المتصور لفن الرواية فى سورية . وهى محاولة لاتهدف إلى الخوض فى تفاصيل هذا المستقبل بقدر ماتهدف إلى تعرف الاتجاهات والخطوط التى تسير على هديها الرواية فى سوريا . «فالفن لايقع خارج حدود الإرادة البشرية ، والظروف الاجتماعية والاقتصادية ؛ ولذا فمن الممكن استشراف خطوطه العريضة أو الإرهاص بها » . « ... وإذا كان الفن أو الأدب انعكاسا متفاعلاً مع الواقع الاجتماعى والاقتصادى ، فإن محاولة استشراف مستقبل الرواية لابد لها أن تنطلق من واقع مادى قائم ؛ أى لابد أن تأخذ فى الاعتبار مايمكن أن ترهص به حركة التطور الاجتماعى وحدتها من جهة ، والمسار الروائى فى الماضى والحاضر من جهة ثانية ، وما يخضع له العالم كله من مظاهر تقدم التكنولوجيا من جهة ثالثة ... »

والباحث يطرح للتحليل الروايات التى تم إبداعها بعد أكتوبر ١٩٧٣ ، ليناقش من خلالها الأدب المستقبلى فى سوريا . وقد دلت الأشكال الروائية على أن الأحداث العنيفة المتلاحقة التى مرت بالمجتمع السورى بعد أكتوبر أثرت فى تسييس الشكل الروائى، وارتبطت بهذه النقطة - من الناحية الفنية - محاولة الروائيين الاختفاء عن مسرح الأحداث . فهذه الأشكال الروائية اهتمت فى الدرجة الأولى بالتركيز على المواقف العامة والأجواء والحالات التى فرضت نفسها ؛ وهو ما أدى إلى تلاشى الفرد بوصفه شخصية محورية

وبعد ؛ فالذى لاشك فيه أن الباحث بذل جهدا لايمكن تجاهله،ولكن المآخذ التى يمكن أن تؤخذ عليه تأتى جميعا من الزاوية النقدية التى حصر نفسه فيها . حين طرح هذا الموضوع على مائدة بحثه ؛ فقد ألزم نفسه منذ البداية بالرؤية الماركسية للفن ، والأدب والرواية ، وعند التطبيق لم يستطع أن يفى بأبعاد هذه الرؤية التى ترى أن الفن هو أحد الابنية الفوقية التى تتأثر بالأبنية التحتية وتؤثر فيها ، فى دينامية جدلية نشطة . ذلك أنه جعل الفن تابعا ذيلا لعلاقات الإنتاج ، وللظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وتصور أن الأدب ينمو بشكل معين إذا توافرت له ظروف معينة . وتتغير أشكال الأدب بتغير هذه الظروف . ولذلك كان حريصا على أن يؤكد أن هزيمة يونيو ، ونكسة التحولات الاجتماعية ، وسقوط البرجوازية ، وإدانة المثقف السورى ، لم تؤد إلى نكسة مماثلة للأشكال الروائية . وحرصه الزائد على نفى التوازى بين الفن وعلاقات الإنتاج ، هو دليل إثبات لصحة ما أقول . ومن هنا أيضا تصور إمكانية التنبؤ بمستقبل القصة السورية ، انطلاقا من إمكانية التنبؤ بمستقبل العلاقات الاقتصادية وظواهرها . هذا إذا اتفقنا معه فى الأخذ بالنظرية الماركسية فى تفسير الأدب .

فإذا نظرنا من زاوية أخرى وجدنا أن مثل هذا التفسير المادى ينفى تماما ما يسمى بعامل الإبداع الفردى لدى الأديب ، ويرى أن العبقرى والمبدع هما محصلة للظروف الاجتماعية والبيئية ، وهو أمر تكذبه شواهد تاريخية كثيرة . فالأدب نتاج فردى جماعى فى وقت واحد ، يبدعه فرد وتتلقفه جماعة ، وبهما معا يكون الإبداع الأدبى .

والملاحظة الأخيرة على الرسالة أن الباحث قسم فصولها تقسيما نظرياً يتفق مع نظرته السابقة . فقد قسم الروايات السورية على أساس الرؤى التى تقوم عليها النظرة المادية للظواهر . ذلك أنه افترض أن هناك روايات تمثل الرؤية الذاتية ، وأخرى تمثل الرؤية الوجودية ، وثالثة تمثل الرؤية الاشتراكية ، ونسى أن العمل الروائى الواحد قد يندرج تحت أكثر من رؤية ، وقد لايدخل ضمن واحدة منها على الإطلاق . وهو تقسيم أدى إلى نقل صورة تغاير الحقيقة عن الأدب السورى . فليس صحيحاً أن أديبا مثل (حنامينه) قد وقف رواياته على الرؤية الاشتراكية ، أو أن مطاع صفدى فى رواياته لايصدر إلا عن الفكر الوجودى القلق ، اليائس ، كما يقول الباحث . وفى رأيى أن السبب فى تصوير الأدب السورى بهذا الشكل إنما يرجع إلى الزاوية المعينة ، والمفهوم الخاص جدا للأدب ، الذى حبس الباحث نفسه فيه منذ البداية .



الفن القصصى عند طه حسين

والرسالة الثانية التى نعرض لها ، تتناول «الفن القصصى عند طه حسين» وهى رسالة ماجستير تقدمت بها الباحثة العراقية (سها شوكت الخيال) ، بإشراف الأستاذ الدكتور / عز الدين إسماعيل ، إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس .

والفن القصصى عند طه حسين قد انقسمت الآراء بصدده مابين مؤيد ومعارض . وقد شن معارضوه فى الخمسينيات من هذا القرن حملات نقدية عنيفة تنتقد تكنيك القصة عنده والحقيقة أن البناء الفنى لقصص طه حسين يحتاج من القارئ إلى فهم خاص ، وتقويم يختلف عن تقويم البناء الفنى عند غيره من الكتاب . ولعل الرأى الذى نشرته إحدى الأديبات فى ذكرى طه حسين يعبر عن هذه الحقيقة . تقول الكاتبة : «... ونستطيع أن نقول إن طه حسين

كاتب من نوع خاص ، يهمهم أدبه من خلال تراثه كله ، ومساهماته فى الفكر بعامة . إن طه حسين روائى بدون شك ...فمن ذاالذى يقول إن الرواية شكل له قواعده ، وقواعد الرواية تتغير سريعا وكثيرا ؟ . ولايضير طه حسين أن يكون روائيا من طراز غير مألوف . فهو عبقرية متعددة الجوانب ، قد تركت لنا تراثا منوعا » .

بهذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التى دارت أساسا حول فن **طه حسين القصصى** . وتتكون الرسالة من بابين رئيسيين ، يسبقهما تمهيد تناولت فيه الباحثة تطور فن الرواية فى مصر : محاولة رسم المعالم الرئيسية للرواية المصرية قبل **طه حسين** . وترى الباحثة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم ، والتأثر بالغرب . ثم تناولت إرهاصات القصة العربية الحديثة ، بادئة **بتخليص الإبريز للطهطاوى** ، **وعلم الدين » لعلى مبارك** ، و **«حديث عيسى بن هشام » للمويلحى** وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة فى أوائل العشرينيات ، حيث نشر جورجى زيدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامى . وتؤرخ الباحثة **بزينب لهيكل** لظهور أول بداية حقيقية للرواية الفنية فى مصر . وقد لاحظت الباحثة أن القصة فى هذه الفترة قد تأثرت بالظروف العصيبة التى أعقبت ثورة ١٩١٩ ، ففقدت روح المقاومة ، وتسرب الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصحفى ، الذى يميل إلى السهولة ، وإيصال المعنى إلى القارئ بأيسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العامية فى الحوار .

أما فى فترة مابين الحربين ، فقد بدأ التيار الرئيسى للقصة يتجه أساسا إلى محاولة الارتباط بالواقع من ناحية ، والتأثر الحاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

وترى الباحثة أن منهج **طه حسين** قد أثر فى كتابات كثيرين من أفراد الجيل الناشئ فى الأدب بعامة ، والقصص بخاصة . فقد تمكن الدكتور **طه حسين** من تكوين أسلوب خاص به ، لدرايته باللغة العربية وآدابها ، التى حصلها من خلال دراسته التقليدية فى الأزهر ، ثم تمكن من الإطلاع على الآثار الغربية ، لاسيا اليونانية والفرنسية . وحين طرق باب القصة انعكست آثار المرحلتين السابقتين ، مضافا إليها استجابة الكاتب للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية المعاصرة ، مثلما انعكست فيها فكرة الكاتب عن المثل الأعلى والفن والحرية الفكرية .

والتمهيد ـ كما نلاحظ ـ يميل إلى الاستطراد التاريخى ، ولايقدم جديداً لانعرفه . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر **الفن القصصى** عند **طه حسين** ، واتجاهاته العامة . وهو مكون من فصلين ، الأول عن دور المؤثرات الثقافية فى فن **طه حسين القصصى** : كالتراث الإسلامى والبيئة العامة وثقافته الفرنسية واليونانية . وقد قسمت الباحثة هذه المؤثرات إلى قسمين ، الأول يتناول دور المؤثرات الثقافية فى القصة لدى المؤلف ، والثانى دور هذه المؤثرات فى مادة الفن القصصى ذاتها لديه . وعن دور التراث الإسلامى فى تكوين **طه حسين** ، تبدأ الباحثة بالمصادر الأصلية للثقافة العربية والإسلامية التى تلقاها الأديب ، بدءا بالألفية لابن مالك ، وغيرها من المتون ، إلى جانب شغفه بالاختلاط بالبيئات العلمية مابين البيت والمكتب والمسجد ومجالس العلماء ، ثم دراسته فى الأزهر ، وحفظه للقرآن . والملاحظ فى هذا الفصل أن الباحثة قد اتخذت من كتاب الأيام **لطه حسين** مرجعا أساسيا تتعرف من خلاله على ملامح طفولة طه حسين وشبابه ، مع مافى ذلك من خلاف حول الأيام ذاتها ، هل هى من قبيل الفن القصصى ، أم هى سيرة ذاتية ، ومع ما يتفرع من ذلك من خلاف حول قضية الصدق الواقعى والصدق الفنى .

ثم ترى الباحثة أن البيئة العامة أثرت فى فكر **طه حسين** . وهى تقصد بالبيئة العامة بيئة صحيفة الجريدة ، التى أتاحت له أن يقرأ وأن يكتب فى آن واحد .

والعنصر الثالث هو ثقافته اليونانية القديمة والفرنسية . وقد أتاحت له هذه الثقافة الاطلاع على كنوز الأدبين اليونانى والفرنسى وفلسفاتهما ، وربطت أواصر الصداقة بينه وبين كبار كتاب فرنسا مثل **أندريه جيد** ، **وبول ڤاليرى** ، **وسارتر** . لكن **طه حسين** ـ كما تقول الباحثة ـ لم يسمح لهذه الثقافات الغربية أن تستوعبه وتفصله نهائيا عن تراثه العربى ، بل إنه استطاع أن يسيطر بعقله القوى عليها ، وأن يفيد مما يراه ملائما منها .

والباحثة فى هذا الجزء من الرسالة تتبنى آراء مجموعة من الكتاب ، عارضة آراءهم فى فن طه حسين القصصى والمؤثرات فيه ولكن هذه المجموعة من الآراء تنتمى إلى مدارس نقدية مختلفة ، ومن هنا فقد جاءت أقوالهم وأحكامهم مختلفة ومتناقضة وأسلمت الباحثة نفسها لهذه الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأى خاص بها ، يمكن أن يعصمها من هذا الاضطراب والتناقض . ناهيك عن تناقض هذه المؤثرات فى حد ذاتها ، التى لايمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعا بالمعنى الحقيقى للتأثر دون أن يصيبه هو شخصيا الاضطراب ، وهو أمر لم يلحظه أحد فى فكر **طه حسين** . فعالم **طه حسين** ـ كما تقول الباحثة ـ ينتمى إلى الواقع المصرى ، فى حين ينتمى بناؤه القصصى إلى القصة الغربية . ولكنها تعود لتذكر بعد ذلك (ص ٣٦ ، ٤٠ من الرسالة) أن عالم بعض قصص **طه حسين** ، يشبه عالم **بلزاك وفلوبير وزولا** (**«المعذبون فى الأرض وشجرة البؤس»**) ، وأن بعض شخصيات **طه حسين** النسائية يذكر بشخصيات كورنى ، وبوليكت ، وهوراس . أما بخصوص رواياته الإسلامية فهى تقول نقلا عن احد الكتاب إن **طه حسين** يتفق مع **«شاتوبريان»** صاحب عبقرية المسيح ، فى المنهج والغاية اللذين من أجلهما كتب **طه حسين «على هامش السيرة»** و **«الوعد الحق»** . كما تذكر الباحثة أن استخدام **طه حسين** للمواقف المعروفة التى تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشبه المواقف التقليدية فى الأدب اليونانى ، وبصفة خاصة فى قصتى **«دعاء الكروان»** و **«الحب الضائع»** . وترجع الباحثة ـ أخذا برأى بعض الكتاب ـ هذا التشابه بين بعض مواقف وشخصيات قصص **طه حسين** مع مثيلاتها من القصص الغربى إلى التأثير والتأثر . وهى تبالغ كثيرا حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تتصور مثلا أن الأشباح التى كانت تعاود «آمنة» بطلة **«دعاء الكروان»** هى نفسها الإيرينيات أو ربات الانتقام الإغريقيات ، أو أن موقف آمنة فى نفس القصة هو موقف إليكترا المعروف ... الخ . وكأن الأشباح التى تمثل ركنا مهما فى الخيال الشعبى عند العامة فى كل مكان هى وقف على الإغريق .

وعن المصادر التى رفدت مادة القصة عند **طه حسين** تقول الباحثة ، إنها مصادر تاريخية وأخرى دينية ، ثم مصادر شعبية وبيئية ، وأخيرا مصادر متنوعة .

والفصل الثانى من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية فى أدب طه حسين القصصى . وقد تناولت الباحثة فى هذا الفصل نشأة المذهبين الرومانسى والواقعى فى القصة المصرية وأثرهما فى فن **طه حسين القصصى** . وقد مهدت الباحثة لدراستها الفنية باستعراض سريع لتاريخ الرومانسية فى القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطار الرومانسى كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه الذاتى ، والاتجاه الاجتماعى الاتجاه الأسطورى ، والاتجاه التاريخى ، وأخيرا الاتجاه الواقعى . وتأخذ الباحثة فى رصد كل مجموعة من أعمال **طه حسين** تحت الاتجاه الخاص بها . ففى الاتجاه الذاتى تدرس **«الأيام»** و **«أديب»** ، وفى الاتجاه الاجتماعى تدرس **«الحب الضائع»** و **«دعاء الكروان»** و **«شجرة البؤس»** و **«ماوراء النهر»** . وتدرس **«القصر المسحور»** و **«أحلام شهرزاد»** فى الاتجاه الأسطورى . وهى هنا فى تقسيمها لهذه الأعمال تخلط بين ماهو واقعى وما هو رومانسى ، ثم هى تخلط مرة أخرى بين الواقع العملى والواقع الفنى . والسبب الذى أوقعها فى هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد المتباينة فى أعمال **طه حسين** .

والباب الثانى من الرسالة يتناول الظواهر الفنية والمعنوية فى فن **طه حسين القصصى** ، وهو يحتوى على فصلين : **الأول** عرض لبعض الآراء الخاصة **بطه حسين** فى فن القصة وحرية الفن والفنان ، مع

استعراض لبعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تحليلية للخصائص الفنية فى مؤلفات **طه حسين** القصصية . والباحثة تلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية **لطه حسين** ، وهى مادة استمدها من تجربته المباشرة ، ومن خبرته الإنسانية الواسعة ، إلى جانب أسلوبه الخاص ، وشخصيته المتميزة ، فإن رغبته فى أن يعلم ويعظ قد أخضعت رواياته فى كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابت الحدث القصصى بالتوقف نتيجة لخروجه المتكرر عن سياق القصة . كما أن انشغاله بالهدف أكثر من الوسيلة جعله يتبرم بقواعد الرواية ، ولكن الباحثة تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثورة نظرية فقط ، إذ لم يخرج على تلك الأصول فى جميع قصصه ، وإنما أراد بها لفت نظر القارئ وشد انتباهه إلى مايطرحه من آراء .

أما حرية الفنان عند **طه حسين** فهى الحرية التى لاتعرف الطبيعة غيرها . فالكاتب يدعو إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطبيعة نفسها الذهاب بمالا خير فيه ، واستبقاء ماينفع الناس . فقد تكون الطبيعة أقدر من الفنان ومن الفن ، وأقدر من النقاد ، وأقدر من الجمهور ، على هذه التصفية . أما الطبيعة فتعريفها هو أنها مجموعة من المؤثرات الظاهرة والخفية ، التى نعرفها ، والتى لانعرفها ، والتى تعمل سواء رضينا أم أبينا . وفى هذا الإطار من مفهوم حرية الأديب يتحدد كذلك مفهوم التزامه ، فالأدب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وغرض . ولذا فهو يرفض الالتزام الذى لاينبع من شخصية الأديب الحرة .

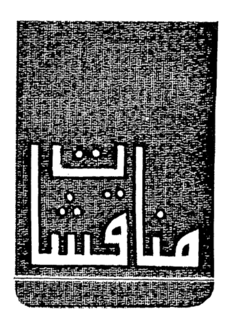
وتعرض الباحثة بعد ذلك للدراسات النقدية التى قام بها طه حسين لبعض القصص والروايات العربية والغربية . ومنهجه فى نقد الرواية ــ كما تقول ــ غير منعزل عن منهجه النقدى العام ، الذى يؤكد الاهتمام باللغة ، والقدرة البيانية ، ويميل إلى التيار الإنطباعى فى اعتماده الذوق والنزعة التأثيرية . **فقد نقد طه حسين «بين القصرين» لنجيب محفوظ ، وجمهورية فرحات ليوسف إدريس ، وزنوبيا لمحمد فريد أبى حديد ، كذلك نقد مسرحية أهل الكهف للحكيم ، مثلما نقد قصصا تمثيلية لعدد من الأدباء العالميين ، مثل ألفريد كابو ، وبول هرفيو وهنرى بيك .**

بعد ذلك انتقلت الباحثة إلى دراسة الشكل الفنى فى أعمال **طه حسين** ، من حيث الأحداث والشخصيات والنهايات القصصية والزمان والمكان والحبكة الخ ... وهى تقول إنها تبحث فى مؤلفات **طه حسين** القصصية عن الميزات والمحاور البارزة للشكل الفنى ، وكيف يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال الحبكة . وتلفت الباحثة النظر إلى أننا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار حين نتحدث عن الشكل الفنى لقصص طه حسين ، الحقبة التاريخية التى قدم فيها الأديب إنتاجه ، وكيف كانت الرواية العربية غير مستوفية لشروطها الفنية ، حين كتب **طه حسين** آخر قصصه .

وهى ترى ، بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال **طه حسين** تقريبا ، أن **الأيام** و **دعاء الكروان** هما العملان الوحيدان اللذان تتوافر فيهما الوحدة العضوية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعاتها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتفتقر إلى شروط القصة الحديثة ، لتدخل المؤلف بين القارئ والشخصيات ، وحشده للأحداث دون مبرر منطقى .

وفى **الفصل الثانى والأخير** تتناول الباحثة الخصائص المعنوية فى فن **طه حسين** القصصى ، وتقصد بالخصائص المعنوية أهم القضايا التى عالجها المؤلف ، ورؤيته لها وأسباب معالجته إياها . ذلك أن **طه حسين** عاش عصرا تضاربت فيه التيارت الفكرية والوجدانية ، وأدرك ظروف مصر وهى تتخبط بين القديم والحديث ، وشغلته قضايا بلده ، وعانى قصور التعليم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة ، فكان لزاما عليه ، بوصفه أديبا ملتزما ، حرا فى التزامه هذا ، أن يدافع عن هذه القضايا ، وأن يتصدى لعلاجها .

ولعل الملاحظة الأخيرة على الرسالة هى ، بالإضافة إلى الملاحظات السابقة ، أن الباحثة عاملت جميع أعمال **طه حسين** القصصية معاملة واحدة ، فهى لم تفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة فى هذه الأعمال ، وأخضعتها جميعا لنفس المعيار النقدى . وهذا قد يبدو من قبيل الظلم لأعمال الكاتب أحيانا ، ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات ، فإن أحدا لايستطيع أن ينكر جهد الباحثة فى رسالتها .



ملاحظات قارئ

☐ ماهر شفيق فريد

فيما يلى مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨١ من مجلة **فصول** . أرجو أن يتسع لها صدر كتاب المجلة :

○ يذكر الشاعر الراحل **صلاح عبد الصبور** فى محاضرته «تجربتى فى الشعر» : «ما ترجمه العقاد لوليم هازليت» (ص ١٥) . ولا علم لى بأن العقاد قد ترجم من هازلت أكثر من سطور أو فقر . وإن كان بطبيعة الحال قد ذكره فى كتاب «**شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى**» : «لا أخطئ إذا قلت إن هازليت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد ، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة . ومواضع المقارنة والاستشهاد ..» (مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثالثة ١٩٦٥ ، ص ١٩٢) . كما ذكره فى مواضع أخرى ــ شديدة الإيجاز ــ من كتبه ومقالاته .

والواقع أن قضية تأثير هازلت على العقاد تحتاج إلى بحث جاد لم يقم به أحد . على كثرة ماكتب عن نقد العقاد . وربما كان الكاتبان الوحيدان اللذان تطرقا إلى هذا الموضوع هما الدكتور **عبد العزيز الدسوقى** ، فى كتابه «**تطور النقد العربى الحديث فى مصر**» . وإن لم يرجع إلى هازلت مباشرة . وإنما اعتمد . فى مناقشة القضية . على مقال للدكتور **نظمى لوقا** عن كتاب هازليت «**محاضرات عن الشعراء الإنجليز**» (مجلة **تراث الإنسانية** . ٥ نوفمبر ١٩٦٧) ، والدكتور نبيل راغب الذى روى فى مقالة صحفية . بجريدة **أخبار اليوم** . أنه تناقش مع العقاد فى إحدى ندواته حول هازليت وكولردج باعتبارهما من نقاد شكسبير . وأن العقاد مال إلى تفضيل هازلت ، خلافا للرأى النقدى الشائع الذى يعد كولردج أعظم النقاد الشكسبيريين قاطبة .

○ فى المقال القيم عن «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» يذكر الدكتور **شكرى محمد عياد** أن الروائى **جوزيف كونراد** سويدى الأصل (ص ٢٦) . والواقع أن كونراد بولندى ــ لا صلة له بالسويد ــ كان مولده فى بودوليا . من أقاليم بولندا . وكان أبوه من زعماء الحركة الوطنية البولندية . وقد نفى إلى روسيا من جراء أنشطته السياسية .

ويذكر الدكتور شكرى قصيدة إليوت المعروفة على أنها «أغنية حب المستر ألفرد ج . بروفروك» (ص ٢٦) وصواب العنوان : «أغنية حب ج . ألفرد بروفروك» .

○ فى ترجمة الأستاذ **سامى خشبة** لمقال السيدة **نانسى سلامة** عن «تأثير إيونسكو فى مسرحية **مسافر ليل**» يرسم المترجم اسم **Beranger** فى مسرحية يونسكو «**القاتل**» على أنه «بيرنجر» (ص ١٤٧) . وصواب نطقه : بيرانجيه . إذ الراء فيه صامتة .

○ تقول السيدة **اعتدال عثمان** فى مقالتها «صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة» : «لا يكتفى الشعراء ــ وبخاصة أبا تمام والبحترى وابن الرومى ــ بهذا الاقتراب الحميم» (ص ١٩٥) وصوابها : أبو تمام . وتقول : «الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة . وأن غايتها هو الظفر بالنفس» (ص ١٩٦) وصوابها : غايتها هى .

○ على الرغم من الجهد الذى يبذل فى تصحيح تجارب الطبع . لا تخلو المجلة من أخطاء مطبعية من قبيل : «ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر» (ص ٨) . كذلك .

الروائى الإنجليزى **H. G. Wills** (ص ٣٩) وصواب هجائه : **Wells**

مسرحية «**فاوست**» لمارلو (١٨٣٩) (ص ٤١) وصواب التاريخ : ١٦٠٤ .

«هكذا كان فاوست ودون جوان تجليان لروح واحدة» (ص ٤٢) وصوابها : تجليين . وهذه الثلاثة الأخيرة ترد فى مقال الدكتور **عز الدين إسماعيل** «عاشق الحكمة . حكيم العشق» .

○ إلى الببليوجرافيا التى أعدها الدكتور **حمدى السكوت** والدكتور **مارسدن جونز** أقترح إضافة البنود التالية :

أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر **حسن توفيق** فى مجلة «**الأدب**» (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧ .
- مقدمة بلا عنوان من حوالى خمس صفحات لـ«قصائد من ت . س . إليوت» ترجمها ماهر شفيق فريد . مجلة **الثقافة** (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ – ٥٣ .
- يذكر المصنفان أن مقال **صلاح عبد الصبور** المسمى «الحديقة الموحشة» . مجلة **المجلة** (مارس ١٩٦٩) : «مختارات من كتاب طه حسين **ذكرى أبى العلاء**» (ص ٢٩٥) . وهذا خطأ يدل على أنهما لم يطلعا على المقالة . فإنما هى تعليقات **صلاح عبد الصبور** الخاصة على مجموعة من لزوميات أبى العلاء . نهج فيها نهج **طه حسين** وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطمح بها إلى استشراف هذين الأفقين الكريمين : أفق أبى العلاء . وأفق طه حسين .

أعمال مترجمة

- مسرحية «**حفل كوكتيل**» لإليوت : يضاف أنها نشرت فى مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) .

ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

مقالات نقدية

- **ماهر شفيق فريد** . ملامح من الشعر المصرى المعاصر . مجلة **الثقافة الأسبوعية** (٥ يولية ١٩٧٤) ص ٨ – ١٥ .
- **د . نعيم عطية** . ليلية صلاح عبد الصبور «**الأميرة تنتظر**» . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ – ٧٥ .
- **مديحة عامر** . الشاعر الأمير . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ – ٨٦ .
- **نبيل فرج** . «صلاح عبد الصبور والتجديد فى الفن» ، مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ – ٨٩ ، ٩٣ .
- **إسماعيل عباس** . التأصيل الأخلاقى فى شعر صلاح عبد الصبور . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ – ٩٨ .
- **عائشة حماد** . عشرى السترة (قصة مستوحاة من «**مسافر ليل**») . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ – ١٠٧ ، ١٣٦ .
- **فاروق بسيونى** . فنون . مجلة **الثقافة** (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- **د . عبد العزيز الدسوقى** . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة **الثقافة** (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ – ٥ .
- **إبراهيم سعفان** . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة **الثقافة** (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠ .
- **رئيس التحرير** [د . سمير سرحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة **المسرح** (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢ .
- **د . سمير سرحان** . قصته مع هذه المجلة . مجلة **المسرح** (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ – ٤ .
- **د . سمير سرحان** . «**مسافر ليل** : الضحية والجلاد» . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ – ٣٨ .
- **فؤاد دوارة** . المرأة المغتصبة فى مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ – ٤٣ .
- **د . يحيى عبد الله** . اللا مأساوية فى «**بعد أن يموت الملك**» . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ – ٤٦ .
- **سامى خشبة** . المفهوم الدرامى عند صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ – ٥٥ .
- **د . شكرى عياد** . الرمز فى مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٦ .
- **سناء صليحة** ، صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ – ٦١ .
- **عبد الغنى داود** . صلاح عبد الصبور والرؤية العبثية . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ – ٧٤ .
- **فاروق زكى** . الرؤية الإخراجية **لمسافر ليل** . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ – ٧٦ .
- **سمير العصفورى** . الرؤية الإخراجية **لمأساة الحلاج** . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ – ٧٨ .
- **أحمد العشرى** . البطل فى مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة **المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ – ٨٢ .

- نعمان عاشور يقول رأيه فى مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ ـ ٦٤ .
- د . أحمد كمال زكى ، اللغة فى مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥ .
- حسن عطية ، العامة والمثقف الفرد فى مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ ـ ٧١ .
- فتحى الإبيارى ، صلاح عبد الصبور : كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس ـ أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ ـ ١٢ .
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور فى عيونهم ، مجلة عالم القصة (أغسطس ـ أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ ـ ١٦ .
- أحمد بهاء الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العربى (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ ـ ١١ .

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أيان تبحر ، مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ ـ ٨١ .
- مديحة عامر ، ثأر الحلاج ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ ـ ٩٥ .
- عطية قنون . شاعر العشق والشوق ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .
- سعد درويش ، وداعا أيها الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠ .
- على الصياد . مع غروب أحلام الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١ .
- بدر توفيق ، صورته الأخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ ـ ٧٧ .
- سالم حق ، الرحلة الأخيرة لسندباد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧ .
- عبد المنعم عواد يوسف ، فى وداع الأمير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٠ .
- حسين على محمد ، دمعتان ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩١ .
- مفرح كريم . صفقة للموت ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢ .
- فيصل طاهر أبو فاشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩ .
- جميل محمود عبد الرحمن ، لأنك بالشعر صغت الخلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ ـ ١٠١ .
- د . صابر عبد الدايم ، الأرض وفارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢ .
- درويش الأسيوطى ، إلى الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣ .
- فولاذ عبد الله الأنور ، مأتم الإمارة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨ .
- فاروق حسنين مخلوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩ .
- محمد هاشم ، الرجوع إلى زمن البراءة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ ـ ١١١ .
- محمد سليم الدسوقى ، جاء الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢ .
- محمد عبد العزيز شنب ، عزف على وتر الحزن ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣ .

ثالثا : أعمال بلغات أخرى

أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

«People in my Country», «A Song to God», «TheTartarsAttacked», «The Shadow and the Cross», in Modern Arab Poets 1950-1975, Translated and edited by Issa

مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

□ نبيل فرج

استكمالا للببليوجرافيا التى نشرتها مجلة «فصول» ، من إعداد **حمدى السكوت ومارسدن جونز** ، فى العدد الأول من المجلد الثانى ، عن المقالات والأحاديث التى عقدت أو أجريت مع الشاعر المصرى الراحل **صلاح عبد الصبور** ، أود أن أضيف هذه القائمة .

ولا شك أن عددا كبيرا من الكتاب المصريين والعرب ، فى بلادنا وأنحاء العالم ، لديهم قوائم مماثلة ، ولكن من الصعب جدا حصرها ، ما لم يشتركوا بأنفسهم فى تعبيبها وتقديمها للجهات المعنية ، لأن الفترة الزمنية التى تبوأ فيها **صلاح عبد الصبور** مكانته بوصفه شاعرا عربيا لا خلاف على ريادته وأصالته ــ وهى فترة السبعينيات ــ تقطعت فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامى فى الوطن العربى ، ممثلة فى الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على الوشائج الثقافية الحميمة بين الكتاب .

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرفون ما ينشر متعلقا بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، لمن يقيم فى القاهرة وحدها ، أو فى أى عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما ينشر عن **صلاح عبد الصبور** ، أو عن أى موضوع آخر .

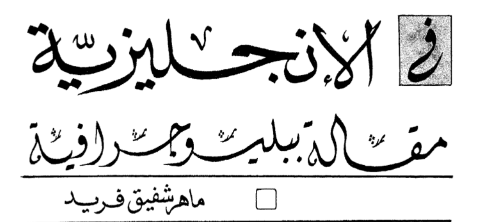
وببليوجرافيا مجلة «فصول» شاهد على هذا النقص ، ولو أنه لا يد لها فيه .

فلتكن هذه الكلمة دعوة للكتاب فى أنحاء الوطن العربى ، لاستكمال هذه الببليوجرافيا ، توثيقا للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، استوى له النظم فى الأبنية الجديدة ، وسيظل اسمه يمثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق فى مسيرة الشعر العربى ، تقدم الدليل على أن الشعر الجديد لا يقتصر على زمن دون زمن ، أو يختص به قوم دون غيرهم ، وإنما نصيب المتأخرين منه لا يقل أبدا عن نصيب المتقدمين .

.وهذه هى القائمة الخاصة بى :

«مأساة الحلاج» فى ضوء العصر .	جريدة «الثورة» السورية	٧ / ١٢ / ١٩٦٦
موسم المسرح فى القاهرة والأميرة التى تنتظر .	جريدة «البعث» السورية	٣ / ١٢ / ١٩٧١
الأميرة تنتظر مخرجا يضيعها .	البعث	١٦ / ١٢ / ١٩٧١
حوار مع صلاح عبد الصبور .	البعث	٢ / ٣ / ١٩٧٢
صلاح عبد الصبور يسافر فى قاطرة ليلية .	جريدة «الأنوار» اللبنانية	٢ / ٢ / ١٩٧٣
وقفة مع الشاعر صلاح عبد الصبور .	الأنوار	١٥ / ٥ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور فى اعترافاته .	الأنوار	١٢ / ٧ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور يعترف .	مجلة «الصياد» اللبنانية	٣٠ / ١٠ / ١٩٧٤
صلاح عبد الصبور : خاننا التغيير الانقلابى .	الصياد	١٩ / ٧ / ١٩٧٥
صلاح عبد الصبور و«حياتى فى الشعر» .	الأنوار	٢١ / ٨ / ١٩٧٨
صلاح عبد الصبور : كتاباتى النقدية على وجه الريح .	الأنوار	٢ / ٣ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور : انهيار الحلم واليقين .	الصياد	٣ / ١٩٨١
مسافر ليل فى زغرب .	المساء	٢٦ / ٦ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور : أقنعة الحب وفنون العشق .	فيروز	٦ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور : ثقافة الصفوة وأمل الانتظار .	الأنوار	٢٢ / ٨ / ١٩٨١
صلاح عبد الصبور والتجديد فى الفن .	الثقافة	١٠ / ١٠ / ١٩٨١
الكلمة والموت فى «مأساة الحلاج» .	الصياد	١٥ / ١٠ / ١٩٨١

نجيب محفوظ



فى الإنجليزية

مقالة ببليوجرافية

ماهر شفيق فريد

كانت لنجيب محفوظ ـ عبر سنواته السبعين ـ ثلاث ربات من عرائس الفنون : ربة التاريخ الفرعونى ، وربة الرواية ذات المهاد العصرى ، وربة القصة القصيرة . فى البدء كان كتاب **مصر القديمة** (١٩٣٢) المترجم عن عالم المصريات الإنجليزى **جيمز بيكى** (وحديثا نقل له العالمان الأثريان **شفيق فريد ولبيب حبشى** كتابه **الآثار المصرية فى وادى النيل** إلى العربية فى ثلاثة أجزاء ، وما زال الجزء الرابع ينتظر النشر) . وبيكى أنجب **عبث الأقدار** (١٩٣٩) **ورادوبيس** (١٩٤٣) **وكفاح طيبة** (١٩٤٤) (كان هذا الابن الأخير أنبغ الثلاثة وأنضجهم) . ثم كان كتاب **همس الجنون** (١٩٣٨) وهو مجموعة أقاصيص ولدت ـ بعد فترة انقطاع طويلة عن الإنجاب ـ تسعا من الأبناء : **دنيا الله** (١٩٦٣) **بيت سيئ السمعة** (١٩٦٥) **خمارة القط الأسود** (١٩٦٩) **تحت المظلة** (١٩٦٩) **حكاية بلا بداية ولا نهاية** (١٩٧١) **شهر العسل** (١٩٧١) **الجريمة** (١٩٧٣) **الحب فوق هضبة الهرم** (١٩٧٩) **الشيطان يعظ** (١٩٧٩) . ثم كانت رواية **القاهرة الجديدة** (١٩٤٥) وهى فاتحة نسل موصول مبارك ، اعتمدت عليه شهرة نجيب محفوظ . إذ تلاها : **خان الخليلى** (١٩٤٦) **زقاق المدق** (١٩٤٧) **بداية ونهاية** (١٩٤٩) **بين القصرين** (١٩٥٦) **قصر الشوق** (١٩٥٧) **السكرية** (١٩٥٧) **أولاد حارتنا** (١٩٥٩) **اللص والكلاب** (١٩٦١) **السمان والخريف** (١٩٦٢) **الطريق** (١٩٦٤) **الشحاذ** (١٩٦٥) **ثرثرة فوق النيل** (١٩٦٦) **ميرامار** (١٩٦٧) **المرايا** (١٩٧٢) **الحب تحت المطر** (١٩٧٣) **الكرنك** (١٩٧٤) **حكايات حارتنا** (١٩٧٥) **قلب الليل** (١٩٧٥) **حضرة المحترم** (١٩٧٥) **ملحمة الحرافيش** (١٩٧٧) **عصر الحب** (١٩٨٠) **أفراح القبة** (١٩٨١) **ليالى ألف ليلة** (١٩٨١) . ولا أدرج فى هذه الأنساب رواية **السراب** (١٩٤٨) ؛ **فهى** من أبناء السفاح ، أنجبها **نجيب محفوظ** بعد إلمامة سريعة بربة الفن الفرويدى .

عطاء كبير بكل المقاييس ، ينتظم تسعا وثلاثين كتابا ، وما زالت ربة الفن المحفوظى ولودا محصبة ، فقد حملت مؤخرا بمجموعة قصصية عنوانها **رأيت فيما يرى النائم** ، وروايتين هما **الباقى من الزمن ساعة** ، **ورحلة ابن بطوطة** . وينتظر أن تخرج هذه المواليد الجديدة إلى نور الحياة قريبا .

ولندع هذه السلاسل من الأنساب ـ راجع الإصحاح الرابع من سفر **التكوين** ، والإصحاح الأول من **إنجيل متى** ـ لنرى ماذا أضاف هؤلاء الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال . لقد كان **نجيب محفوظ** هو الروائى الذى نجح فى المزاوجة بين أعمق قضايا الفكر وأصدق تفاصيل الواقع . كان واقعيا ورمزيا فى آن واحد (عندى أنه ـ فى المحل الأول ـ كاتب أليجوريات ، من طراز **كافكا** وأضرابه ، يتوسل بالواقعية الدقيقة إلى الإقناع ، ولكن واقعيته ليست إلا إيهاما يحجب من ورائه اهتمامات ميتافيزيقية عميقة ، ورغبة لا تكل فى تجاوز الهنا والآن) . ولأن أعماله قابلة للقراءة على أكثر من مستوى فقد أحبه الآلاف لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله ، ووجد فيه المثقف ونصف المثقف وربع المثقف ، كما وجد فيه الأمى الذى يغشى السيما ويشاهد التلفزيون ويستمع إلى الإذاعة ويلم بالمسرح ، تصويرا رائعا لقطاعات من الحياة المصرية ما بين قصور الباشوات وأكواخ الفقراء وبيوت الطبقة المتوسطة . لا عجب أن انعقد الإجماع على أنه روائى العالم العربى الأول . وإن انقدحت بين الحين والحين شرارات من العبقرية الفردية تكاد تطاول عبقريته ـ وإن أعوزها استمراره الدؤوب : أعنى رجالا من طراز **يوسف إدريس** ، **والطيب صالح** ، **وإدوار الخراط** ، **وحليم بركات** ، **ومحمد ديب** ، **ولويس عوض** ، **وجبرا إبراهيم جبرا** ، **وغسان كنفانى** ، **وغالب هلسا** . هؤلاء روائيون موهوبون أبدعوا بعض أعمال عظيمة ـ رواية واحدة أو على أقصى تقدير روايتان فى حالة كل منهم ـ ولكن عملهم لا يشكل كُلاً مكتملا oeuvre على نحو ما نجد فى حالة **نجيب محفوظ** .

على أن **نجيب محفوظ** إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال فى وطنه ما لم يلقه روائى من قبل ، فإن عالم الغرب ـ وهو ما زال ، شئنا أم أبينا ، معيار الذوق الأدبى فى عصرنا ـ قد ظل عازفا عن قراءة الأدب العربى الحديث ، برغم أنه لم يقصر فى قراءة آداب أخرى ، آسيوية وأفريقية وأمريكية جنوبية كثيرة . ترى ما علة هذه الظاهرة ؟ ليس السبب هو اللغة وحدها ، فليست العربية ـ على صعوبتها ـ أصعب من اليابانية ، مثلا ، وقد ترجم **ياسونارى كواباتا إلى الإنجليزية** ، ونال جائزة نوبل . وليس السبب هو الاكتفاء الذاتى ، وشعور الغربى بأنه قد أبدع فى الآداب والفنون والعلوم ما لا يكفى أعمار كاملة ـ دع عنك عمرا واحدا ـ لتحصيله . فإن الغربى ـ وهنا مكمن قوته ـ صاحب حب استطلاع لا يكل ، وقابليته مشحوذة دائما أبدا لكل جديد . وليس السبب هو النظرة المتعالية التى ينظر بها الغربى إلى

العربى، مهما جهد، أدبا، فى إخفائها؛ فالغربى وإن كان يؤمن عموما بتفوقه على أبناء سام وحام ويافث، مستعد، عن طيب خاطر، للإقرار بالعبقريات العربية الفردية التى تبزغ كواحات متناثرة، وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تتقارب هذه الفترات أكثر مما ينبغى!). فى هذا الحقل أو ذاك من حقول الأدب أو الطب أو الفيزياء. وليس السبب هو إحجام دور النشر الأجنبية عن قبول أعمال مترجمة عن العربية، فليس الشعر التركى، مثلا، (وهو الذى تنشره سلسلة «بنجوين» الذائعة الصيت) أعظم من الشعر العربى، ولا أقرب إلى ذوق الغربيين. كلا. علينا أن نلتمس السبب فى مكان آخر.

والسبب - عندى - هو التقصير المعيب من جانب أدبائنا ونقادنا وأساتذتنا الجامعيين ممن يجيدون الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والأسبانية، والروسية، وغيرها، فى نقل هذه الثروة المحفوظية إلى لغات العالم المتحضر. وسأقصر نفسى على الإنجليزية وأقول: كم كان الحال مختلفا لو أن رجالا من طراز **لويس عوض**، **ومجدى وهبة**، **ومحمد مصطفى بدوى**، **ومحمود المنزلاوى**، عكف كل منهم على ترجمة كتاب واحد لمحفوظ، بإنجليزيته التى تسامت إنجليزية الإنجليز ذاتها، ومعرفته الحميمة بالعربية التى يعرف أسرارها؟ لكن الأمور الآن قد بدأت - لحسن الحظ - تتحسن قليلا، إذ رأينا عددا من الأساتذة الجامعيين - كالدكتورة **فاطمة موسى محمود**، والدكتورة **أنجيل بطرس سمعان** - ينقلون نصوصا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية. ولم يعد الأمر وقفا على اجتهادات المستشرقين، مع إقرارنا بعظيم فضلهم. ولا يخالجنى شك فى أنه يوم تكتمل ترجمة عشر روايات لمحفوظ أو نحوها إلى الانجليزية، فسيحتل - فى خلال سنوات قليلة - مكانه الصحيح كواحد من أكبر روائيى عصرنا، لا بمقاييس مولك راج أناند وتشينوا أتشيبى وميشيما وحدهم، وإنما أيضا بمقاييس **سارتر وأنجوس ولسون ومورافيا**، وسترى أقسام الآداب الأجنبية فى أعرق جامعات الغرب - وقد بدأت تفعل ذلك حقا - تخصص لمحفوظ مقررا مستقلا، كما هو الشأن مع **ديكنز وبلزاك وتوماس مان** وغيرهم؛ وتلك - فى الدوائر الأكاديمية - علامة المجد الذى لا يطاوله مجد، وآية دخول الكاتب فى فئة «الكلاسيات»، أو التراث الذى حاز الخلود!

أدع هذه التأملات - التى لا تخلو من نزق - لكى أتحدث عن **نجيب محفوظ** فى الإنجليزية من زاويتين: **الأولى هى** تعداد أعماله المترجمة إلى الإنجليزية، **والثانية هى** عرض أهم ما كتب عنه بتلك اللغة، سواء كان الكتاب مصريين، أو عربا، أو إسرائيليين، أو بريطانيين، أو أمريكيين، أو إيطاليين، أو غير ذلك. فالمعول، هنا، على لغة الكاتب لا على انتماءاته القومية. ولا يدعى هذا المسح شمولا، ولكنه يغطى - فيما آمل - أهم ما كتب فى الموضوع.

أولا - أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

١ - روايات

- ترجم **تريفور لى جاسيك** رواية **زقاق المدق** وصدرت فى بيروت عن منشورات خياط عام ١٩٦٦. ولى جاسيك مستشرق بريطانى ولد عام ١٩٣٥، وحصل على الدكتوراه فى الأدب العربى من جامعة لندن عام ١٩٦٠. وقضى أربع سنوات فى أماكن مختلفة من العالم العربى، وهو يعيش حاليا فى الولايات المتحدة حيث درّس الأدب العربى فى جامعة وسكونسن من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إنديانا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦. وفى سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس فى قسم لغات الشرق الأدنى وآدابه بجامعة مشيجان.

وقد قدم لى جاسيك لترجمته بمقدمة من خمس صفحات تحدث فيها عن سيرة محفوظ وأعماله، وخص بالذكر ثلاثيته، قائلا إنه يعالج خيوطا عامة ومشكلات أبدية مما يشترك فيه البشر جميعا، كالحياة والموت، والشباب والشيخوخة، وعلاقة الإنسان بربه والآباء والأبناء والأزواج بالزوجات، ومشكلات الالتزام السياسى والاجتماعى، وعده مرآة صادقة للعصر فى مصر والعالم العربى.

- وترجمت الدكتورة **فاطمة موسى** رواية **ميرامار**، وقدم لها الروائى الإنجليزى **جون فاولز**. وراجع الترجمة **ماجد القمص وجون رودنبك**. وقد صدرت عن دار نشر «هاينمان» الإنجليزية، بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية فى القاهرة، عام ١٩٧٨.

ومقدمة **جون فاولز**، صاحب رواية **المجوس** التى حولت إلى فيلم سينمائى مثل فيه **أنطونى كوين**، تنظر إلى رواية **ميرامار** فى سياق الأدب المكتوب عن الإسكندرية بالإنجليزية واليونانية وغيرهما، مثل مسرحية شكسبير **أنطونى وكليوباترا**، وقصائد **كافافى**، وكتابى **إ. م. فورستر**: **الإسكندرية: تاريخ ودليل**، **وفاروس وفيلون**، **ورباعية الإسكندرية للورنس دريل**.

وقد نشر **محمد عبد الله الشفقى** عرضا وافيا لهذه المقدمة فى مجلة **الهلال** (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان: «نجيب محفوظ فى عالم الناطقين بالإنجليزية»، فليرجع إليه القارئ. كما ذيلت الترجمة بتسع صفحات من الهوامش تعرف القارئ الغربى بما فى الرواية من إشارات تاريخية ومحلية ومكانية.

- وترجم سعد الجبلاوى رواية **الكرنك** فى كتاب **ثلاث روايات مصرية معاصرة** (مطبعة يورك: فردركتون، نيو برنزويك ١٩٧٩)، بالإضافة إلى رواية اسماعيل ولى الدين **حمص أخضر** ورواية لسعد الخادم.

ولهذه الترجمة (التى لم أتمكن من الاطلاع عليها) مقدمة. كما أنه قد سبق **لسعد الجبلاوى** أن ترجم كتابا عنوانه **قصص مصرية قصيرة حديثة** (١٩٧٧) لم يقع لى أيضا، وربما كان فيه شئ **لنجيب محفوظ**.

- وترجم **فيليب ستيوارت** رواية **أولاد حارتنا** (تحت عنوان **أولاد الجبلاوى**) وصدرت عن دار نشر «هاينمان» بلندن فى ١٩٨١. وقد عمل المترجم عدة سنوات فى شمال أفريقيا.

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات، يستعرض فيها فيليب ستيوارت تاريخ نشر هذه الرواية فى جريدة **الأهرام** عام **١٩٥٩**، والضجة التى أثارتها فى أوساط المحافظين، ونشرها فى بيروت عام ١٩٦٧ بعد منعها فى مصر. وقد جاء على الغلاف الخلفى للترجمة أنه قل فى الأدب العالمى ما يشبه هذه الرواية. وأنها ربما كانت تذكرنا - من بعيد - بمسرحية برنارد شو **العودة إلى متوشالح**، ورواية **كازنتزاكس المسيح يعاد صلبه**، ورواية **جورج أورويل مزرعة الحيوان**.

٢ - قصص قصيرة

- ترجم ف. المنصور قصة «هذا القرن» (من مجموعة **همس الجنون**) تحت عنوان «بنت الباشا» فى مجلة **ميدل إيست فورام** (أكتوبر ١٩٦٠).

- وترجم ف. المنصور قصة «فلفل» (من مجموعة **همس الجنون**) فى مجلة **ميدل إيست فورام** (يونية ١٩٦١).

- وترجم **دينس جونسون - ديفيز**، وهو من أحسن مترجمى الأدب العربى الحديث إلى الإنجليزية على قيد الحياة اليوم، قصة «زعبلاوى» (من **مجموعة دنيا الله**) فى كتابه **قصص عربية قصيرة حديثة** (مطبعة جامعة أوكسفورد، لندن، ١٩٦٧).

وجونسون - ديفيز من مواليد **فانكوفر** فى **١٩٢٢**. بدأ يدرس الأدب العربى فى مدرسة اللغات الشرقية بجامعة لندن عام ١٩٣٧ وتخرج من جامعة كمبردج. قضى سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل فى القسم العربى بمحطة الإذاعة البريطانية، وعاش فى القاهرة ما بين **١٩٤٥ و١٩٤٩** حيث كان محاضرا فى جامعتها، وهو نفسه روائى له روايتان. وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم **السلطان الحائر**، **ومصير صرصار**، **ويا طالع الشجرة**، وغيرها. وللكتاب مقدمة بقلم المستشرق ا. ج. **آربرى**، وتصدير من ثلاث صفحات بقلم المترجم، مع تعريف وجيز بمحفوظ.

— وفى كتاب **الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة** ، من تحرير الدكتور **محمود المنزلاوى** (المركز الأمريكى للأبحاث بالقاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨) ترجمت نادية فرج قصة «الجامع فى الدرب» (من مجموعة **دنيا الله**) بمراجعة **جوزفين وهبة** ، وترجمت الدكتورة **عزة كرارة** قصة «حنظل والعسكرى» (من مجموعة **دنيا الله**) بمراجعة ديفيد كيركهاوس .

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة ، وتقديم بقلم عميد المستشرقين المحدثين ج . ا . فون جرونباوم ، ومقدمة من تسعة عشر صفحة للمنزلاوى ، كما ينتهى ببليوجرافيا عن القصة المصرية القصيرة فى العربية والإنجليزية والفرنسية .

— وترجمت **نهاد سالم** قصة «النوم» (من مجموعة **تحت المظلة**) فى مجلة (لوتس) «**الأدب الأفريقى الآسيوى**» (أبريل ١٩٧٠) .

— وترجمت قصة «شهر العسل» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة **آراب وورلد** (أغسطس — سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها) .

— وترجمت قصة «وليد العناء» (من مجموعة **شهر العسل**) فى مجلة **آراب وورلد** (أغسطس — سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها) .

— واصدرت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كملحق لمجلة **بريزم** ، التى كان يرأس تحريرها مصطفى منير ، كتيبا عنوانه **نجيب محفوظ : مختارات من قصصه القصيرة** ، دون نص على اسم المترجم أو المترجمين . وقد حوى الكتاب خمس أقاصيص : «الجوع» (من مجموعة **همس الجنون**) . و«دنيا الله» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) . و«الجبار» (من مجموعة **دنيا الله**) . و«السكران يغنى» (من مجموعة **خمارة القط الأسود**) . و«خمارة القط الأسود» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) .

وللكتاب مقدمة من ثمانى صفحات لا نعرف من كاتبها . تعرف **بنجيب محفوظ** روائيا وكاتب قصة قصيرة ، وكاتب مسرحيات وسيناريو . وتذكر المقدمة أنه ولد فى عام ١٩١٢ ، وهو خطأ شائع فى كثير من الكتابات عن محفوظ ، صوابه : ١٩١١ .

— وترجم **عاكف اوباديير وروجر آلن** ، مع مقدمة ، مختارات من أقاصيص محفوظ تحت عنوان **دنيا الله : منتخبات من القصص القصير** (منيابوليس : ببليوتيكا إيسلاميكا ، ١٩٧٣) .

— وترجم **جوزيف ب . أوكين** ، المحاضر بكلية القديس يوسف (بيروت) ، قصة «الجامع فى الدرب» (من مجموعة **دنيا الله**) مع هوامش ، فى **مجلة ذا موزلم وورلد** (يناير ١٩٧٣) ونوه فى هامش أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة **لنادية فرج** .

— وترجم دينيس جونسون — ديفيز قصة «الحاوى خطف الطبق» (من مجموعة **تحت المظلة**) فى كتاب **قصص مصرية قصيرة** (دار «هاينمان» بلندن ، بالاشتراك مع مطبعة القارات الثلاثة بواشنطن ، ١٩٧٨) مع تعريف وجيز بحياة محفوظ .

هذا وقد نشرت مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٣) قائمة قصيرة بما ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والفرنسية ، فكان مما ذكرته ست ترجمات لم تقع لى ، وبيانها كالآتى :

١ — «الجوع» (من مجموعة **همس الجنون**) فى مجلة **ذاسكرايب** ٤ (١٩٦٢) .

٢ — «زعبلاوى» (من مجموعة **دنيا الله**) فى مجلة **آراب رفيو** ٢٤ (١٩٦٢) .

٣ — «دنيا الله» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة **ذا سكرايب** ٩ (١٩٦٤) .

٤ — «المسطول والقنبلة» (من مجموعة **خمارة القط الأسود**) فى مجلة **آراب أوبزرفر** ، ٣٢٧ (١٩٦٦) .

٥ — «زعبلاوى» (من مجموعة دنيا الله) فى مجلة نيو آوتلوك ١٠ (١٩٦٧) .

٦ — «تحت المظلة» (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى مجلة **نيو آوتلوك** ١٢ (١٩٦٩) .

ثانيا — كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

٣ — كتب

الكتاب العمدة هو — ولا ريب — **الإيقاع المتغير : دراسة فى روايات نجيب محفوظ** (الناشر : ا . ج . بريل : لايدن بهولندا ، ١٩٧٣) لمؤلفه الناقد الإسرائيلى **ساسون سوميخ** ، **الأستاذ بجامعة تل أبيب** . **والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بدوى** بجامعة أوكسفورد (١٩٦٨) وكان عنوانها حينذاك : **روايات نجيب محفوظ : تقييم** .

ويتكون الكتاب من :

تصدير

١ — ظهور الرواية العربية ١٩١٤ — ١٩٤٥ .

٢ — صنع روائى .

٣ — مصر : قديمة وحديثة . الروايات التاريخية — الروايات الاجتماعية — أوديب مصرى : **السراب** .

٤ — الإيقاع المتغير : الثلاثية .

٥ — الحقبة الألفية الحزينة : أولاد حارتنا .

٦ — فى المتاهة : الروايات القصيرة .

حاشية

تذييل أ : طبعات وتواريخ .

تذييل ب : مجمل حبكات روايات محفوظ .

ببليوجرافيا .

ولا يعيب الكتاب سوى بعض أخطاء مطبعية ، وانه يحتاج — بطبيعة الحال — إلى تنقيح وزيادة ، إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧ .

وهو يذكر أن رسالة الدكتور **حمدى السكوت** عن **الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية** غير منشورة (ص ٢٣٣) ، وقد نشرت فيما بعد ، كما سيجئ فى مقالنا هذا .

كما يذكر تواريخ صدور مجلات **الفكر المعاصر** و**الكاتب** و**مجلة الكتاب العربى** و**المجلة** (ص ٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ توقفها .

ويذكر الكاتب — متابعا فى ذلك الرأى الشائع — أن حسنين ينتحر فى نهاية رواية **بداية ونهاية** (ص ٦٧) . وحق أن خاتمة الرواية تقبل هذا التفسير ، ولكنى أود أن أسجل هنا أنى سمعت نجيب محفوظ ، ذات مرة ، يقول إن انتحار بطله معنوى لا جسدى ، وأنه لو كان يريد الانتحار حقا لأطلق على نفسه الرصاص من مسدسه . ولما رمى بنفسه إلى النيل وهو ضابط يجيد السباحة . وعندى أن هذا التفسير الأخير أقوى وقعاً ، وأكثر صدقا مع طبيعة حسنين الجبانة فى أعماقها .

رسائل جامعية غير منشورة

ثمة رسالتان — لم أطلع عليهما — ومن المحقق أن هناك ، فى جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرهما ، رسائل أخرى فاتتنى :

— **رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ : قيمتها من حيث هى أدب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعاطفة الدينية فى مصر** ، **لفيليب ستيوارت** (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهى رسالة لدرجة B. Litt. من جامعة أوكسفورد (١٩٦٣) .

— **الرواية التاريخية العربية الحديثة** ، **لمنصور إبراهيم الحازمى** ، وهى رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦) .

فصول أو أجزاء من كتب

— دكتورة **نور شريف** ، **حول كتب عربية** (جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) : به مقالة عن رواية **اللص والكلاب** . والكتاب فى الأصل مجموعة أحاديث ألقيت فى البرنامج الأوربى من إذاعة القاهرة .

— دكتور **حمدى السكوت** ، **الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢** ، مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١ . يناقش روايات **نجيب محفوظ** التاريخية ، ورواياته الواقعية ، مع تصدير ومقدمة وخاتمة وببليوجرافيا . والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كيمبردج (١٩٦٥) .

ـ **جون ا. هيوود. الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠** (الناشر: لند همفريز، لندن ١٩٧١). يتحدث عن محفوظ حديثا خاطفا فى أقل من صفحتين.

ـ **ولیم برنر ومنح خورى** (الأستاذان فى جامعة كاليفورنيا، بركلى) **قراءات فى الأدب العربى المعاصر**.

الجزء الأول: القصة والأقصوصة (مطبعة بريل فى ليدن ١٩٧١). ينشران النص العربى لأقصوصة «دنيا الله» مع تعريف وجيز بحياة محفوظ، وترجمة للكلمات الصعبة إلى الإنجليزية. والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربى.

ـ دكتورة **فاطمة موسى محمود. الرواية العربية فى مصر ١٩١٤ ـ ١٩٧٠** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣). تخصص ثلاثة فصول لمحفوظ.

ـ **هيلارى كيلباتريك. الرواية المصرية الحديثة: دراسة فى النقد الاجتماعى** (الناشر: مطبعة إيثكا، لندن ١٩٧٤). يتحرك هذا الكتاب ـ كما يدل عنوانه ـ فى المنطقة ما بين النقد الأدبى وعلم الاجتماع. وهو فى الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور **محمد مصطفى بدوى** والأستاذ **ألبرت حورانى** فى كلية سانت أنطونى بجامعة أوكسفورد. تتصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول. تناقش، فى حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدها، قضايا من نوع: حياة المدينة، والنظام السياسى والإدارى، ووضع المرأة، والدين، وعلاقة المثقف بالمجتمع. تلخص حبكات رواياته، مع ببليوجرافيا مختارة.

ـ ر. **أوسل** (محررا) **دراسات فى الأدب العربى الحديث** (الناشر: آريس وفيلبس ١٩٧٥). وهو فى الأصل مجموعة أبحاث ألقيت فى ندوة عن الأدب العربى الحديث (يولية ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن. به ثلاث مقالات عن محفوظ:

ـ «**قصص نجيب محفوظ** القصيرة» للدكتور **حمدى السكوت**: يناقش أقاصيصه من مجموعة **همس الجنون حتى مجموعة شهر العسل**، مرورا ببعض قصص لم تجمع قط فى كتاب. وجدير بالذكر ان الكاتب قد نشر، بالاشتراك مع الدكتور **مارسدن جونز**، دراسة بيوجرافية نقدية ببليوجرافية عن محفوظ فى مجلة **الجديد (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها)** أحصيا فيها أقاصيص محفوظ ومقالاته الآبقة، من نتاج الشباب.

٢ ـ «الروايات العربية والتحول الاجتماعى» للدكتور **حليم بركات**: يناقش، من زاوية سوسيولوجية، روايات **محفوظ ثرثرة فوق النيل واللص والكلاب والسمان والخريف**.

٣ ـ تحليل لـ **الحب تحت المطر**، رواية من تأليف **نجيب محفوظ**، **لتريفور لى جاسيك**: يلخص الرواية، ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التى ولدتها، ذاكرا بعض عيوبها الفنية، كتقحم عنصر الميلودراما، منتهيا إلى أن **محفوظاً هو ضمير مصر**.

مقالات ومراجعات من الدوريات

ـ **دزموند ستيوارت**. «اتصالات مع الكتاب العرب». مجلة **ميدل إيست فورام** (يناير ١٩٦١). يتحدث عن الثلاثية مقارنا إياها برواية **جون جولزوروذى قصة آل فورسايت**، وقائلا إنها «تبشر بمساهمة كبرى فى الأدب الإنسانى».

ـ **دزموند ستيوارت**. «الأدب العربى وهل هو قابل للتصدير؟». بالإنجليزية فى الأصل، وترجمها إلى العربية **يحيى حقى فى مجلة المجلة (ديسمبر ١٩٦٢)**. يقول: «**هذه قصص نجيب محفوظ** لا تزال تنتظر المترجم، وإنى واثق أنها حين تترجم ستلقى من كثرة الرواج ما هى جديرة به»، وإن كان يعترض على استخدامه للفصحى فى الحوار.

هذا وقد كتبت الدكتورة **فاطمة موسى** فى العدد التالى من **المجلة** (يناير ١٩٦٣) تعقيبا على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربى والقارئ الإنجليزى».

ـ **تريفور لى جاسيك**، «ثلاثية نجيب محفوظ». **مجلة ميدل إيست فورام** (فبراير ١٩٦٣).

ـ **فرانسسو جابريلى**. «القصة العربية المعاصرة». **مجلة ميدل إيسترن ستديز** (أكتوبر ١٩٦٥).

يتحدث عن كتاب **منتخبات من الأدب العربى المعاصر** (بالفرنسية) من تحرير **راؤول ولوراماكاريوس**. وفيه نماذج من محفوظ. كما يذكر دراسة **الأب جاك جومييه** (بالفرنسية) عن الثلاثية، وقد نقلها إلى العربية الدكتور **نظمى لوقا**.

ـ **جورج ن. سفير**. «الرواية العربية المعاصرة». **مجلة ديدالوس** (خريف ١٩٦٦). يقارن الثلاثية برواية توماس مان **آل بودنبروك** (ترجمها من الألمانية الدكتور **عبد الرحمن بدوى**). ويصف **اللص والكلاب** بأنها «عمل سارترى عن حياة الظلام والوحدة».

ـ آرثر ورمهوت، «الأدب العربى الجديد». **مجلة بوكس أبرود** (شتاء ١٩٦٧). يذكر **محفوظا** عرضاً.

ـ **منى موسى**، «نمو القصة العربية الحديثة». **مجلة كريتيك** (١٩٦٨). يتحدث عن **زقاق المدق** والثلاثية.

ـ دكتور **لويس عوض**. «التطورات الثقافية والذهنية فى مصر منذ عام ١٩٥٢»، فى كتاب **مصر منذ الثورة** تحرير **ب. ج. فاتكيوتيس** (الناشر: جورج آلن وأنوين ١٩٦٨). تحليل نافذ لأصول ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ فى التاريخ السياسى والثقافى لمصر، منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨) مرورا بثورة ١٩١٩. يقابل بين **نجيب محفوظ** ابن الأربعينيات **ويوسف إدريس** ابن الخمسينيات قائلا إنهما «كاتبان برجوازيان عظيما الموهبة». عالجا الواقعية الاجتماعية وأصابا فى ذلك نجاحا كبيرا. ثم اكتشفا أخيرا أنه بمقدورهما إنتاج فن بارز عن طريق التعبير عن الروح المعذبة لجيلها المسحوق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية آخذة فى الانهيار، وقوى لا يسبر لها غور من عصر ما قبل الطوفان، تحكم قدر الفرد. ويقول **لويس عوض**: «رأيى أن محفوظا وإدريسا هما القاصان الوحيدان اللذان سيصمدان لاختبار الزمن». الأول من خلال «النظام والتحكم» والثانى من خلال الانغماس فى «العماء الأولى».

ـ ديفيدكوان، «الاتجاهات الأدبية فى مصر منذ عام ١٩٥٢». فى كتاب فاتكيوتس المذكور أعلاه. **يصف محفوظا** بأنه «روائى ينتهج الأسلوب الجليل الذى انتهجه **زولا وبلزاك**. ولكنه لا يدين بشئ لهذين الاثنين، إذ هو **مصرى قح**، راوى قصص يملك من اليسر والخصوبة ما كان يملكه رواة قصص العصور الوسطى الذين منحونا حكايات **ألف ليلة وليلة** الآسرة».

ـ بيير كاشيا. مجلة **جيرنال أوف ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٦٩): عرض لكتاب **قصص عربية قصيرة حديثة** الذى ترجمه دنيس جونسون ـ ديفيز. يذكر قصة «زعبلاوى» ذكرا وجيزا.

ـ بلا توقيع، مقالة عن «النهضة الأدبية فى العالم العربى»، **ملحق التايمز الأدبى (ذا تايمز لترارى سبلمنت)**، العدد ٣٥٣٤ (٢٠ نوفبر ١٩٦٩) نقلها إلى العربية **كمال ممدوح حمدى فى مجلة المجلة** (فبراير ١٩٧٠). يقول عن محفوظ: «ظهر دكتز العرب يتقدم الركب سنة ١٩٤١ بروايته **خان الخليلى** [كذا. والتاريخ خطأ] ووصل إلى مكانته الحالية بثلاثية **بين القصرين. قصر الشوق. والسكرية** (١٩٥١ ـ ١٩٥٧ م وإن كتبت قبل الثورة».

ـ **ساسون سوميخ**. «قصة «زعبلاوى»: المؤلف والحيط والتقنية». مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** (الناشر: ا: ج. بريل. لايدن بهولندا) المجلد الأول (١٩٧٠): عرض للقصة وتفسير لرموزها.

ـ **مناحم ميلسون**. «نجيب محفوظ والبحث عن

المعنى » ، مجلة **أرابيكا** ١٧ (١٩٧٠) . والكاتب أستاذ فى الجامعة العبرية بالقدس .

– **مناحم ميلسون** ، «بعض جوانب من الرواية المصرية الحديثة » ، مجلة **ذا موزلم وورلد** (يوليو ١٩٧٠) . يعتبر محفوظا وجوديا ، «القضايا التى يتصارع معها (من خلال شخصياته القصصية) هى الموت والحب والإيمان » .

– **صالح الطعمة** ، «التغريب والإسلام فى القصة العربية الحديثة » ، فى **الكتاب السنوى للأدب المقارن والعام** (١٩٧١) . يتحدث عن الثلاثية . و**أولاد حارتنا** ، ويرى شبها بين قصة «زعبلاوى» ومسرحية بكيت **فى انتظار جودو** .

– **جبرا إبراهيم جبرا** ، «الأدب العربى الحديث والغرب » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد الثانى (١٩٧١) . يصف رواية **ثرثرة فوق النيل** بأنها «مثل للاستقلال القائم على تشرب كامل للمنهج الحديث » [فى فن الرواية] .

– **بيير كاشيا** ، «خيوط متصلة بالمسيحية واليهودية فى المسرحية والقصة المصرية الحديثة » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد الثانى (١٩٧١) . يناقش الثلاثية ، و**أولاد حارتنا** ، منهيا إلى أن الإنسان – لا الدين – هو مركز الاهتمام فى الأدب المصرى المعاصر .

– **ب . ج . فاتكيوتس** ، «فساد الفتوة : دراسة للقنوط فى رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا** » ، مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (مايو ١٩٧١) . يشرح معنى الفتوة وظواهرها للقارئ الأجنبى ، ويتطرق من ذلك إلى تحليل الرواية .

– **صالح ج . الطعمة** ، «حول كتب عربية » ، مجلة **بوكس أبرود** (صيف ١٩٧١) . عرض لكتاب الدكتورة **نور شريف** سابق الذكر .

– **صبرى حافظ** ، «أقاصيص عربية حديثة » ، مجلة لوتس : **الأدب الأفريقى الآسيوى** (أكتوبر ١٩٧١) . عرض لكتاب **دنيس جونسون – ديفيز** ، نشر بالعربية والإنجليزية والفرنسية فى هذه المجلة التى تصدر بثلاث لغات وهو يجد الترجمة الإنجليزية لقصة «زعبلاوى» مخيبة للآمال ، وأدنى من الأصل .

– **دكتور لويس عوض** ، «التطور الثقافى فى مصر » ، محاضرة ألقيت بالإنجليزية فى ١ نوفمبر ١٩٧١ بمركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد ، ترجمها إلى العربية مع تعليقات الدكتور **محمد يوسف نجم** ، مجلة **الآداب** (نوفمبر ١٩٧٢) . وفى تعليقاته صوّب للدكتور لويس عدة أخطاء ، وخالفه فى جملة أمور ، وإن جاء ذلك بلهجة يشوبها التحامل .

– **دكتور محمد مصطفى بدوى** ، «الالتزام فى الأدب العربى المعاصر » ، «اليونسكو : **كراسات تاريخ العالم** ، نيوشاتل : سويسرا ١٩٧٢) . وهو يصف الثلاثية بأنها «تصور – بين أشياء أخرى – أثر التغير الاجتماعى والسياسى على ثلاثة أجيال من أبناء القاهرة » .

– **روجر م . ا . آلن** ، «رواية المرايا لنجيب محفوظ » ، **ذا موزلم وورلد** (إبريل ١٩٧٢) . تحليل مفصل للرواية وشخصياتها التى تبلغ خمسة وخمسين رجلا وامرأة .

– **روجر م . ا . آلن** ، «رواية المرايا لنجيب محفوظ (٢) » ، مجلة **ذا موزلم وورلد** (يناير ١٩٧٣) . تتمة الدراسة السابقة .

– **دزموند ستيوارت** ، «كتاب مصر المحاربون » ، مجلة **إنكاونتر** (أغسطس ١٩٧٣) . عن سوء الفهم الذى نشأ بين السلطة ونخبة من كتاب مصر – على رأسهم **توفيق الحكيم** و**نجيب محفوظ** – ثم انتهى بقيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

– **ف . المنصور** ، «رواية المرايا لنجيب محفوظ » ، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٣) . مراجعة للرواية باعتبارها مجموعة من اللوحات ، تعتبر اللوحة الأخيرة منها «يسرية بشير» أكثر أجزاء الكتاب شاعرية .

– **هيلارى كيلباتريك** ، «الرواية العربية – أهى موروث واحد ؟ » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد الخامس (١٩٧٤) . تطرح ، من خلال مناقشتها لمحفوظ وغيره ، عددا من الأسئلة : هل للرواية العربية وجود ؟ إلى أى حد يمكن القول بأن الروايات المكتوبة فى أجزاء مختلفة من الوطن العربى تشكل موروثا واحدا ؟ وإلى أى حد يمكن أن تنطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية السورية أو اللبنانية ؟ وإلام ترجع الاختلافات بينها ، حين توجد ؟

– **مى ن . ميخائيل** ، «أوثان محطمة : موت الدين كما ينعكس فى أقصوصتين لإدريس ومحفوظ » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد الخامس (١٩٧٤) . تناقش قصتى «طبلية من السماء» (من مجموعة **حادثة شرف**) لإدريس ، و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» لمحفوظ (من المجموعة التى تحمل هذا الاسم) فى ضوء الفلسفة الوجودية .

– بلا توقيع ، «منشورات حديثة » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد الخامس (١٩٧٤) . يذكر صدور رواية **المرايا** لمحفوظ ، وكتاب **الإيقاع المتغير لساسون سوميخ** .

– **لوى ا . جيفن** ، «**نجيب محفوظ** : دنيا الله » ، مجلة **بوكس أبرود** (صيف ١٩٧٤) . مراجعة وجيزة ، بقلم محاضر فى كلية ولاية بورتلاند ، للمجموعة التى ترجمها **عاكف أبادير وروجر آلن** . يقول إن محفوظا «عانى من السجن ، على أية حال ، منذ حوالى عامين مضيا » [عام ١٩٧٢ ؟] . متى كان **ذلك** ؟ وهل يدرى الأجانب بما لا ندريه ؟ وقى الله كاتبنا الكبير شر السجون ، فقد رأى خلال سنواته السبعين – إلا يكن فى حياته الشخصية ، ففى حياة وطنه وحياة عالمنا عموما – ما هو أقسى من السجن ، وما تنوء باحتماله ظهور العصبة أولى القوة .

– بلا توقيع ، «منشورات أخرى حديثة » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد السادس (١٩٧٥) . يذكر مجموعة **دنيا الله** التى ترجمها **عاكف أبادير وروجر آلن** قائلا إن قصصها مختارة من عدة مجاميع ، وليس من كتاب **دنيا الله** وحده ، وأنها تحوى سيرة وجيزة لمحفوظ ، ومسحا من ست صفحات لرواياته . كما يسجل صدور رواية **الحب تحت المطر** و**مجموعة الجريمة** .

– **سهيل بن سليم حنا** ، «الإيقاع المتغير : دراسة فى روايات نجيب محفوظ » ، مجلة **بوكس أبرود** (ربيع ١٩٧٥) . عرض وجيز ، بقلم محاضر فى جامعة أوكلاهوما المعمدانية ، لكتاب **ساسون سوميخ** .

– **مى ن . ميخائيل** ، «الرواية المصرية الحديثة » ، مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال** (صيف ١٩٧٥) . عرض وجيز ، بقلم أستاذة مساعدة فى قسم لغات الشرق الأدنى وآدابه بجامعة نيويورك ، لكتاب **هيلارى كيلباتريك** .

– **دكتور صبرى حافظ** ، «الرواية المصرية فى الستينيات » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد السابع (١٩٧٦) . يتحدث عن الستينيات وعن أعمال محفوظ خلالها .

– **دكتورة فاطمة موسى** ، «روايات عربية مترجمة » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، المجلد السابع (١٩٧٦) . عرض لمجموعة **قنديل أم هاشم** ليحيى حقى من ترجمة د. **محمد مصطفى بدوى** ، ورواية **زقاق المدق** لمحفوظ من ترجمة **تريفور لى جاسيك** . تشكو من ترجمة «المعلم كرشه» إلى Mr. Kirsha ، ومن أخطاء وقع فيها المترجم كترجمته : «طابونة الكفراوى تبيع عيشا غير مخلوط سرا » إلى :

Tabuna Kafrawy was secretly selling bread made of pure flour

حقا إن الأدب فن عريق فى محليته ! يتذكر المرء المثل الإيطالى : أيها المترجم ، أيها الخائن ! على أننا لا نملك إلا أن نلتمس العذر للمترجم الإنجليزى – وعلى شفاهنا ابتسامة – إذ كم من الأجانب – ممن لقن العربية – يستطيع أن يعرف أن كلمة «طابونة» تعنى «مخبزا» ، وليست اسم علم من الرجال ؟ إنما يلام المترجم لأنه لم يعرض ترجمته – بعد الانتهاء منها – على أحد أبناء العربية الأصلاء ، ممن يعرفون الجو الذى يتحدث عنه **نجيب محفوظ** .

– بلا توقيع ، «منشورات حديثة» ، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار** ، المجلد السابع (١٩٧٦) . تذكر ترجمة أسبانية لثمانى عشرة قصة لمحفوظ ، مختارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و١٩٧١ ، مع مقدمة من ثمانى صفحات .

– **دنيس جونسون – ديفيز** ، «الأدب العربى مترجما» ، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٦) . تنويه بسلسلة «الكتاب العرب» التى تصدرها دار «هاينمان» للنشر بلندن . وتذكر من منشوراتها : **مصير صرصار** للحكيم (ترجمة جونسون – ديفيز) **وزقاق المدق** لمحفوظ (ترجمة تريفور لى جاسيك) **وقصص عربية قصيرة حديثة** (ترجمة جونسون – ديفيز) **وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح** (ترجمة **جونسون ديفيز**) .

– ر . **أوسل** . «كتاب عرب» . مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (أكتوبر ١٩٧٦) . عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه .

– **روبرت برينجهرست** . «قصص عربية قصيرة حديثة» . مجلة **ورلد لترتشار توداى** (ربيع ١٩٧٧) . عرض لكتاب دينس جونسون – ديفيز . يذكر فى ثناياه كتابا عنوانه : **Modern Islamic Literature, by James Kritzeck** لم يقع لى ، ولا ادرى إن كان به شئ عن محفوظ .

– **تريفور لى جاسيك** . «رواية محفوظ **الكرنك** : ضمير مصر الهادئ – تحت حكم عبد الناصر – يتكشف» . مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال** (ربيع ١٩٧٧) . تحليل مفصل للرواية فى سياقها السياسى والاجتماعى .

– **فيكتور ج . رامراج** . «ثلاث روايات مصرية معاصرة» . مجلة **إريل** (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩) . عرض للروايات التى ترجمها **سعد الجبلاوى** . يقارن رواية **الكرنك** بروايات **كرستوفر إشرود** ، وألكزندر سولجنتسين .

– **م . ج . ل . يونج** . «القصة العربية الحديثة فى ترجماتها الإنجليزية : مقالة مراجعة» . مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٨٠) . يتحدث عن ترجمات **ميرامار** لمحفوظ ، **وعرس الزين** للطيب صالح ، **ورجال فى الشمس** لغسان كنفانى (ترجمتها هيلارى كيلباتريك) **وقصص مصرية قصيرة** (ترجمة دينس جونسون – ديفيز) **وتلك الرائحة لصنع الله إبراهيم** (ترجمة دينس جونسون – ديفيز) . يذكر ببليوجرافيا (لم تقع لى) ، عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية وبيانها :

– **م . ب . علوان** . «ببليوجرافيا عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية» . مجلة **ميدل إيست جيرنال** ٢٦ (١٩٧٢) ، ص ١٩٥ – ٢٠٠ .

– **ماتيتياهو بيليد** . «سنتان فى عمر مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار**» . مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٨١) . عرض للمجلدين الأولين من هذه المجلة الممتازة ، يذكر مقالاتها عن محفوظ ، خاصة مقالة **ساسون سوميخ** عن قصة «زعبلاوى» .

– **إيان رتشارد نيتون** . «أنبياء مفقودون» . مجلة **ذا لترارى رفيو** (سبتمبر ١٩٨١) . عرض للترجمة الإنجليزية لرواية **أولاد حارتنا** . يصف محفوظا بأنه «معروف فى الشرق العربى كما أن دكنز وسكوت معروفان فى الغرب الأوربى» (عرضاً . أذكر أنى لم أتمكن قط من تصديق ملحوظة **نجيب محفوظ** القائلة إنه لم يستطع قط حمل نفسه على إكمال رواية واحدة لديكنز حتى النهاية) . يصف الرواية بأنها أحجوية . ذات نظرة عميقة التشاؤم . بل قانطة . إلى الطبيعة البشرية .

خاتمة

تلك – أيها القارئ – أهم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ . لا يهولنك عددها – وثمة غيرها مما لابد قد فاتنى – فتحسب أنه قد ملأ دنيا الناطقين بالإنجليزية – على امتداد كوكبنا – وشغل الناس . فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة فى بحر النقد الواسع الأرجاء ، لا يلتفت إليها سوى المتخصصين فى الأدب العربى ، أو المولعين من قراء الغرب – وهم محدودو العدد – بالوقوع على هذه الجواهر العربية النادرة . وربما كان من الملائم أن نختم هذا المسح بعدد من الملاحظات :

الملحوظة الأولى أن ما ترجم من أعمال محفوظ قليل لا يتناسب مع غزارة إنتاجه . ولا ينقل كل جوانبه ، ومن ثم لزم أن يعكف فريق من المترجمين على نقل أهم أعماله إلى الإنجليزية ، كاملة ودون اختصار . فلست من رأى الدكتور لويس عوض الذى اقترح يوما ، على صفحات **الأهرام** ، أن تكون ترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية مختصرة محررة ، إذ ليس عند **طه حسين** مثلا – فى رأيه – جديد على قارئ **ديكارت وأوجست كونت ورينان** ، وليس عند العقاد جديد على قارئ إمرسن وكارلايل وفلاسفة المثالية الألمانية ، وليس عند **سلامة موسى** جديد على قارئ فرويد وماركس وداروين وشو وويلز . ولو كان الأمر كذلك حقا – وإن كان علينا أن نقر بأنه كذلك جزئيا – لما استأهل أدبنا عناء النقل إلى لغة أجنبية ، أساساً .

والملحوظة الثانية أنه يحسن دائما أن يشترك فى ترجمة العمل الواحد اثنان ، أحدهما من أبناء العربية والثانى من أبناء الإنجليزية ، وان يُصدَّر – إن أمكن – بمقدمة لواحد من كبار الأدباء أو النقاد الغربيين ، وذلك على نحو ما قدم جون فاولز لرواية **ميرامار** .

والملحوظة الثالثة أنه يجمل بوزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة أو غير ذلك من الهيئات أن تعمل على ترغيب الناشرين والمترجمين الأجانب فى ترجمة محفوظ وغيره ، حتى يجئ اليوم الذى نراه فيه منشورا فى سلاسل توزع بالآلاف – بل الملايين – كسلسلة «بنجوين» الذائعة الصيت ، ويومها نكفل للجزء الممتاز حقا من أدبنا أن يكون مطروحا للنقاش على الساحة العالمية .

أقول قولى هذا لا طمعا فى أن ينتقل أدبنا من نطاق المحلية إلى نطاق العالمية . ولا فى أن يحوز أحد أدبائنا العرب جائزة نوبل وما إلى ذلك من لغو القول . وإنما أقوله – ببساطة – من منطلق الإيمان بأن الأدب العالمى – شرقيا كان أو غربيا – بدن حى واحد ، تجرى نفس الدماء فى عروقه وشرايينه . وتتجاوب فيه أصداء النفس الشاعرة المفكرة على اختلاف الأعصر والأمكنة . وإيمانا بأن فى أدبنا العربى – وفى الطليعة منه أدب محفوظ – ما هو خليق أن يضيف شيئا إلى رصيد البشرية من ثروة الخيال والوجدان . ومن آيات الفكر والبيان .

- Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP. 31-32.
- Bringhurst, Robert. 'Modern Arabic Short Stories', **World Literature Today,** (Spring 1977), P. 327.
- Le Gassick, Trevor. 'Mahfuz' **Al-Karnak**: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed', **The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring 1977), PP. 205-212.**
- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', **Ariel** (University of Calgary, Canada), Vol. X, N0. 4 (October 1979), PP. 104-106.
- Young, M. J. L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation: A Review Article', **Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January 1980), PP. (147)-158.**
- Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the **Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies,** Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP. (126)-133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', **The Literary Review,** Vol. 2, No. 4o (September 1981), PP. 6-7 **(On Children of Gebelawi).**

● الببليوجرافيا الإنجليزية تبدأ فى ص

Periodical Essays and Reviews

Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', **Middle East Forum** (January 1961), pp. 19-21.

Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for **al- Majalla** (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp. 14-17.

Le Gassick, Trevor. 'Najib Mahfouz's Trilogy', **Middle East Forum** (February 1963).

Gabrieli, Franceso. 'Contemporary Arabic Fiction', **Middle Eastern Studies,** Vol. 2, No. 1 (October 1965).

Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', **Daedalus** (Fall 1966), PP. 941-960.

Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', **Books Abroad** (Winter 1967).

Mossa, Matti. I. 'The Growth of Modern Arabic Fiction', **Critique,** Vol. XI, No. 1 (1968) PP. 5-19.

Awad, Louis.' Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in **Egypt Since the Revolution,** ed. P. J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP. 143-161.

- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in **Egypt Since the Revolution, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162-177.**
- Cachia, P. 'Modern Arabic Short Stories', **Journal of Middle Eastern Studies,** Vol. 5, No. 1 (January 1969). PP. 79-80.
- Anon. Review article of Denys Johnson-Davies' **Modern Arabic Short Stories, The Times Literary Supplement, 3534 (20 November 1969).**
  Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, al-Majalla (February 1970), PP. 116-118.
- Somekh, S. 'Zabalawi-Author, Theme and Technique', **Journal of Arabic Literature,** Leiden:
  E. J. Brill, Vol. 1 (1970), PP. 24-35.
- Milson, Menahem. 'Nagib Mahfuz and the Quest for Meaning', **Arabica** XVII (1970), PP. 177-186.
- Milson, Menahem. 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', **The Muslim World,** Vol. Lx, N0. 3. (July 1970), PP. 237-246.
- Altoma, Salih J. 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', **Yearbook of Comparative and General Literature** (1971). PP. 81-88.
- Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', **Journal of Arabic Literature,** Vol. II (1971), PP. (76)-91.
- Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', **Journal of Arabic Literature,** Vol. II (1971), PP. (178)-194.
- Vatikiotis, P. J. 'The Corruption of Futuwwa:
  A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's **Awlad Haritna', Middle Eastern Studies,** Vol. 7, No. 2. (May 1971), PP. 169-184.

  Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', **Books Abroad** (Summer 1971), PP. 559-560.
- Hafez, Sabri. 'Modern Arabic Short Stories', **Lotus: Afro-Asian Writings** (October 1971), PP. 188-191 (English Version by Nihad A. Salem).
- Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusif Najm in **al-Adab** (Beirut) (November 1972), PP. 2-7.
- Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, **Unesco: Cahiers d' Histoire Mondiale,** Vol. XIV, No. 4 (1972), PP. 858-879.
- Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', **Middle East Journal,** 26 (1972). PP. 195-200.
- Allen, Roger M. A. **'Mirrors** by Najib Mahfuz', **The Muslim World,** Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP. 115-125.
- Allen, Roger M. A. **'Mirrors** by Najib Mahfuz (11)', **The Muslim World,** Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP. 15-27.
- Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', **Encounter** (August 1973), PP. 85-92.
- El-Manssour, F. **'Mirrors** by Naguib Mahfouz', **Middle East International** (September 1973), PP. 31-33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
- Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel-A Single Tradition?', **Journal of Arabic Literature,** Vol. V (1974), PP. (93)-107.
- Mikhail, Mona N. 'Broken Idols: The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', **Journal of Arabic Literature,** Vol. V (1974), PP. (147)-157.
- Anon. 'Recent Publications', **Journal of Arabic Literature,** Vol. V (1974), PP. 161-163.
- Giffen, Lois A. 'Nagib Mahfuz: **Gods' World', Books Abroad (Summer 1974).**
- **Anon. (Other Recent Publications', Journal of Arabic Literature,** Vol. VI (1975) PP. 154-155 (bibliographical note).
- Hanna, Suhail ibn-Salim. 'The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels', **Books Abroad** (Spring 1975), P 371.
- Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', **The Middle East Journal** (Summer 1975).
- Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', **Journal of Arabic Literature,** Vol. VII (1976), PP. (68)-84.
- Moussa-Mahmoud, Fatma. 'Arabic Novels in Translation', **Journal of Arabic Literature,** Vol. VII (1976), PP. (151)-153.
- Anon. 'Recent Publications', **Journal of Arabic Literature,** Vol. VII (1976), P. 158.
- Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', **Middle East International** (September 1976), P. 23.

A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(in chronological order)I.

Naguib Mahfouz
Novels

- **Midaq Alley,** translated with an introduction by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966.
- **Miramar,** translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck, introduction by John Fowles, London: Heinemann, 1978.
- **Al-Karnak,** in Three Contemporary Egyptian Novels, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick: York Press, 1979.
- **Children of Gebelawi,** translated with an introduction by Philip Stewart, London: Heinemann, 1981.

Short Stories

- The Pasha's Daughter, translated by F. el-Manssour, **Middle East Forum,** (October 1960).
- Filfil, translated by F. el-Manssour, **Middle East Forum,** (June 1961).
- Hunger, **The Scribe,** 4 (1962).
- Zaabalawi, Arab Review, 24 (1962).
- God's World, **The Scribe,** 9 (1964).

The Doped and the Bomb, **Arab Observer,** No. 327 (1966).

- Zabalawi, **New Outlook,** 10 (1967).
- Zaabalawi, translated, with a Preface and a biographical note, by Denys Johnson - Davies, in **Modern Arabic Short Stories,** London: Oxford University Press, 1967.
- The Mosque in the Narrow Lane, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahba; Hanzal and the Policeman, translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in **Arabic Writing Today: The Short Story,** Edited with an introduction by Mahmoud Manzalaoui, Dar Al-Maaref, Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography).
- Under the Umbrella, **New Outlook,** 12 (1969).
- Sleep, translated by Nihad A. Salem, **Afro- Asian Writings** (April 1970)
- Honeymoon, **Arab World,** vol. XVII (August-September 1971)
- Child of Ordeal, **Arab World,** vol. XVII (August-September 1971).
- **Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories, Prism** Supplement V, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- The Mosque in the Alley, translated, with notes, by Joseph P. O'kane, **The Muslim World** (January 1973).
- **God's World: An Anthology of Short Stories,** translated by Akef Abadir and Roger Allen, Minneapolis: Mn. Bibliotheca Islamica, 1973.
- The Conjurer Made off with the Dish, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in **Egyptian Short Stories,** London: Heinemann, 1978.

II Works on Naguib Mahfouz Books.

Somekh, Sasson. **The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels,** Leiden: E. J. Brill, 1973.

Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. **Awlad Haritna by Naguib Mahfuz: Its Value as literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt,** Unpublished thesis presented for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. **The Modern Arabic Historical Novel,** Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

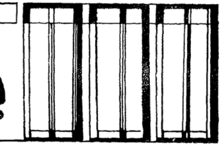
Chapters or Sections of Books

- Sherif, Nur. **About Arabic Books,** Beirut Arab University, 1970 (Chapter on the **Thief and the Hounds)**
- Sakkut, Hamdi. **The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952,** The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on **Radubis, Kifah Tiba, Al- Qahira al-Jadida, Zuqaq al-Midaqq** and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Concinsion and a Bibliography.
- Haywood, John A. **Modern Arabic Literature 1800-1970,** London: Lund Humphries, 1971, PP. 206-207.
- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. **Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel,** Leiden: E. J. Brill, 1971.

(Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

Moussa Mahmoud, Fatma. **The Arabic Novel in Egypt 1914-1970,** The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz' with a Preface and a Bibliography).

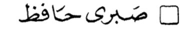
- Kilpatrick, Hilary. **The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism,** London: Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and **Passim.)**
- Ostle, R. C. (ed.) **Studies in Modern Arabic Literature,** Teddington House, warminster, Wilts, England: Aris and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakkout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of **al-Hubb taht al-Matar** (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick).







(١٩٧٠ ـ ١٩٨٠)



لا شك فى أهمية القوائم الببليوجرافية المتخصصة لأى بحث علمى أو أدبى جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التى تحصى مفردات المادة التى يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتضفى قدراً من الثقة على النتائج التى يتوصل إليها الباحث وقد تعامل مع مادة بحثه التى أتيح إحصاؤها وتمحيصها سلفا . ولكن أيضا لأن توافر هذه القوائم المتخصصة يفتح أمام الدارس سبلاً لاستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تغيب عنه بغياب هذه القوائم أو باضطرابها . وقد تنامى الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة فى مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح فى العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام نرجو له المزيد من النمو والاطراد .

ومن المسلم به أن أى قائمة متخصصة ـ فى الأدب الحديث بخاصة ـ تصبح متخلفة عن الواقع الذى تحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها ، ناهيك عن نشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث فى مصر واقع متحرك ومتطور دائما ، ولكن أيضا لأنه بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو الفجوات فيها . ومهمة الحركة النقدية الصحيحة والصحية أن تعمل باستمرار على رأب هذه الفجوات . وعلى إكمال الجهود الفردية فى هذا المجال وتكاملها ، لأن الحصر الشامل الكامل ، الذى لا يأتيه الريب من أى جانب ، لا تطيقه إلا المؤسسات الكبيرة ذات الإمكانات الضخمة . ولأن مهمة الحركة النقدية هى أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية وتضافرها . لا أن ينقض بعض أفرادها كالجوارح على إنجازات بعضهم بالاتهام أو التجريح .

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأجنة الأولى للنشاط الروائى فى مصر عام ١٨٦٧ حتى آخر عام ١٩٦٩ ، وهو عام إعدادها . وقد نشرت هذه القائمة فى العام التالى بمجلة (الكتاب العربى ـ عدد ٥٠ ـ يوليو ١٩٧٠) التى كانت تصدرها دار الكاتب العربى آنذاك ، وهى الدار التى أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقائمة اليوم ليست إلا متابعة لما قدمته فى تلك القائمة الأولى وتكملة له . ومن هنا فإنها تبدأ من حيث انتهت القائمة الأولى وتقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذى أعددت فيه القائمة الحالية .

وتعتمد هذه القائمة نفس منهج القائمة السابقة من حيث إنها ـ كأى عمل ببليوجرافى سليم ـ ليست حكما نقديا على الأعمال الروائية ، يدرج بعضها وينحى البعض الآخر ، وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر فى هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة ، ويحاول أن يدرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمى إلى جنس الرواية وليس إلى جنس الأقصوصة . وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزجلية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السير الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التى تخرج بها عن مجرد تسجيل الخواطر والذكريات .

وقد رتبت القائمة ترتيبا أبجديا حسب اسم المؤلف ، ثم رتبت الروايات أمام اسم كل مؤلف ترتيبا تاريخيا . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة ، ومكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة . أما إذا أغفل ذكر المكان فمعنى هذا أنه فى القاهرة ـ وليس هناك مدعاة لتكرار كلمة القاهرة فى أغلب المفردات . وبعد ذلك يجىء سنة النشر وعدد الصفحات . وقد اعتمدت عند إعدادى لهذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهارس هذه الدار ونشراتها ، ثم حاولت استكمال ما ينقصنى من معلومات على قدر جهدى من مظانها ومن مكتبات الأصدقاء . ومع ذلك لا أستطيع أن أدعى ، فى نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مانعة . وكل ما أستطيع أن أزعمه أننى بذلت قصارى جهدى حتى تكون كذلك .

(ص . ح)

إبراهيم أسعد محمد	عباقرة الأسلاف ، مطبعة المعرفة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص
	النسر والصقر ، مطبعة المعرفة ، [١٩٧٨] ، ٣٧٤ ص
إبراهيم البعق	دموع من الدم ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص
إبراهيم الخطيب	من الذاكرة فى الربيع (غرام رسام) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص
إبراهيم زكى الساعى	غراميات طبيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص
إبراهيم عبد الحليم	الطريق ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص
	ابن الإنسان ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
إبراهيم عبد المجيد	فى باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص
	فى الصيف السابع والستين ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص
إبراهيم عقيل	مذكرات خادمة ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص
إبراهيم الوردانى	برديس (النصف المفقود) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، جزآن ، ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص
أبو المعاطى أبو النجا	ضد مجهول ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص
إحسان عبد القدوس	دمى ودموعى وابتساماتى ، دار الشروق ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص
	العذراء والشعر الأبيض ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص
	ونسيت أنى امرأة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص
	لاتتركونى هنا وحدى ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص
أحمد الشيخ	الناس فى كفر عسكر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص
أحمد الصاوى محمد	حياة قلب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص
أحمد عباس صالح	عنترة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص
	ثأر ابن عنترة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
أحمد عبدالمنعم وهب	هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمى ، قويسنا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص
أحمد فريد محمود	الحب وحده لايكفى ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
أسما حليم	حكاية عبده عبدالرحمن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص
إسماعيل ولى الدين	حمام الملاطيلى ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص
	الأقمر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص
	حمص أخضر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص
	تجربة حب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
	طائر اسمه الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص
	السلخانة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص
	دار التفاح ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص
	الموت خلف الفندق ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص
	الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص
	رحلة الشقاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص
	الباطنية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
	العاشقان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص
	أحزان سقارة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص
	زقاق العسكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص
	منزل العائلة المسمومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص



إقبال بركة	ولنظل إلى الأبد أصدقاء ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧١ ، ١٨٥ ص
أمين العيوطى	الصمت والصدى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٤١ ص ليالى الشمس ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص
أمين يوسف غراب	الساعة تدق العاشرة ، دار الشعب ، ١٩٧٠ ، ١٣٥ ص
توفيق الحكيم	بنك القلق ، دار المعارف ، ١٩٧١ ، ١٩٠ ص
تيسير النديم	هل أنا آثمة ، مطبعة مصر ، ١٩٧٥ ، ٢٠٧ ص
ثروت أباظه	أمواج ولا شاطئ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٤٥ ص جذور فى الهواء ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٠٢ ص الضباب ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٦ ، ٢٠٠ ص
ثروت نظيم	حبيبى ينتقم ، الدار الثقافية للطباعة ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص
جاذبية صدقى	البلدى يوكل ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٦٠ ص
جمال حماد	وثالثهم الشيطان ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٦٢ ص
جمال الغيطانى	الزويل ، وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ الزينى بركات ، مكتبة مدبولى ، ١٩٧٥ ، ٢٤١ ص الرفاعى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٤٠ ص وقائع حارة الزعفرانى ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ٤١٨ ص
جيلان حمزة	اللعبة والحقيقة ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٠ ، ٢٠٤ ص الزوجة الهاربة ، م. أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص زوج فى المزاد ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١٢٦ ص
حامد الشرقاوى	القضية ، مطبعة الكيلانى ، ١٩٧٥ ، ٢٢٣ ص حياة فنان ، مطبعة الكيلانى ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص
حسن رشاد	نهاية حكاية ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٥ ، ٢٠٨ ص الأعتراف ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٨ ، ٢٩٤ ص الأقنعة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢٤٤ ص خفايا الصدور ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٩ ، ٢٦٨ ص
حسن محسب	العطش ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٧٣ ، ٢٥٦ ص وراء الشمس ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص العشق ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٢٨ ص
حسنى نصار	الضحى والليل ، مطبعة دار نشر الثقافة ، الإسكندرية ، ١٩٧٠ ، ٢١٨ ص
حسين عويس مطر	حب وكفاح ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص
حسين مؤنس	آدم يعود إلى الجنة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١٧٦ ص
خيرى شلبى	اللعب خارج الحلبة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ١١٢ ص الأوباش ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢١٨ ص
درية رستم	اخنق الشيطان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠ ، ١١٠ ص المدرب الأكبر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٦ ص فص ملح وذاب ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١١٨ ص
رؤوف الجوهرى	عين الراهب ، دار النشر العربى ، ١٩٧١ ، ١٥٠ ص
راشد عبد الله	شاهنده ، م. أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٣٤ ص
رجاء عليش	كلهم أعدائى ، دار أسامة للطباعة ، ١٩٧٩ ، ٥٤٠ ص
رزق عبدالحكيم عامر	رسالة الوداع ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٢ ، ١٣٦ ص



رشاد رشدى	الحب فى حياتى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص
رشدى صالح	الحب همسا ، م. أخبار اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص
رشيدة مهران	عشرة أيام تكفى ، مطبعة الجيزة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٦٩ ص
رفعت السعيد	السكن فى الأدوار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص
رفقى بدوى	أنا ونورا وماعت ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص
رمسيس جرجس	عبيد تحت الشمس ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص
رمسيس لبيب	هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الاسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص الأيام الخضراء ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص
زكى مبارك	بين آدم وحواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص
زينب رشدى	يحدث أحيانا ، دار الشعب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
زينب صادق	عندما يقترب الحب ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص لا تسرق الأحلام ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
سامى البندارى	السراية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص
سعد حامد	البحث عن النسيان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص
سعد الخادم	أجنحة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص
سعيد سالم	جلامبو ، أقلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص بوابة مورو ، أقلام الصحوة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص البدء والأحراش ، مطبعة الوادى ، الاسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص
سعيد المقدم	أيام العمر أو الشتاء الأخير ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص
سليمان فياض	أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص
سمير عبد الباقى	هكذا تكلمت الأحجار ، المركز المصرى السمعبصرى ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
سوسن عبدالكريم	امرأة فى الظل ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٦١ ص
السيد الشوربجى	أطول يوم فى تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص
السيد عبد الفتاح	قصة الأشجان ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
شكرى يس يوسف	الشمس والخفافيش ، مطبعة المدنى ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص
شوقى بدرى	الحنق ، مكتبة الكاملانى ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص
شوقى عبد الحكيم	الموت والتفاحة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص الضحك والدمامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص
صالح جودت	الشباك ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
صالح مرسى	البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص السجين ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص
صبرى موسى	فساد الأمكنة ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
صلاح الملا	الزبد والسكين ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص
صنع الله إبراهيم	نجمة أغسطس ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص
صوفى عبد الله	عاصفة فى قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص
ضياء الشرقاوى	بيت فى الريح ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص
عباس الأسوانى	الأسوار العالية ، م. روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص

عبدالحميد جوده السحار	الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
عبدالرحمن عجاج	شيء نسيه البشر ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص
عبدالستار أحمد فراج	انتصار المنصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص
عبدالستار محمد خليف	البحث عن بندقية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص
	غريب بين الديار ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص
عبدالسميع المصرى	الحب لايموت ، المطبعة العالمية ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
عبدالعزيز الشناوى	حب بلا حدود ، المطبعة الأهلية ، السنبلاوين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص
	السعادة الضائعة ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
	حصاد الندم ، مطبعة ريحان ، السنبلاوين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص
عبدالعزيز محمود	سراب الليل ، مطبعة المنصورة ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص
عبدالفتاح الجمل	الخوف ، مطبعة عبده وأنور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص
	وقائع عام الفيل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٦ ص
عبدالفتاح رزق	حديقة زهران ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص
عبدالفتاح محمد عثمان	عودة الحياة ، مكتبة الكاملانى ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص
	مأساة القبور ، مكتبة الكاملانى ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
عبدالفتاح يحيى	نصف مجرم ، دار الشعب ، ١٩٧٤ ، ١١٤ ص
عبدالكريم سعيد	جمجمة واحدة لرجلين ، المركز المصرى للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص
عبدالله الطوخى	نبع الينابيع ، م . روز اليوسف ، [١٩٧٤]
	العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٢٦٨ ص
	فجر الزمن القادم ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٧٤ ص
عبدالمنعم الصاوى	الساقية (التوبة) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص
	طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص
	دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص
	والحب قدر ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص
	كادارا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص
	زهرة قرنفل حمراء ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
	ثم ضحكت الدموع ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص
	الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص
عبدالهادى عبدالرحمن	نهاية الوجودية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص
عبدالوهاب الأسوانى	سلمى الأسوانية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص
	وهبت العاصفة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص
	اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص
عبدالوهاب داود	الرجل والعصا ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص
	نصف الحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص
عدلى فهيم	الحساب يا مدموازيل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص
عزت الأمير	رغبة سرّية ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص
عزمى لبيب أحمد	أيام بلا خوف ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص
	الفيران والرجال ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص
عصام دراز	قصة حب من يونيو ٦٧ ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص
عقبى حلمى حلوة	أخلاق الأيام ، مطبعة رمسيس بالجيزة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص

علاء حامد
حائط الوهم ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص
رجل داخل مثلث ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص
الحقيقة الضائعة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص

على أمين
آخر يوم فى الجنة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص

على البارودى
مسافرون بغير زاد ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص

على شلش
عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص

على المغربى
رحلة إلى الشمس ، دار لوران ، الأسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص

عماد الدين عيسى
الدقيقة الثلاثون فى الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبتها ، المنصورة ، [١٩٧١] ، ١٠٢ ص

عمر كامل
رباعية النيل والغربان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧١ ، ١٦٠ ص

عمرو حلمى
الذبابة الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص
زوجة من الأشباح ، دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص

غالب حمزة أبو الفتوح
الشياطين الحمر ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص

غبريال وهبة
الدوامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص
العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص
ليال لاتنسى ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص

فؤاد حجازى
المحاصرون ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص
رجال وجبال ورصاص ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص
الأسرى يقيمون المتاريس ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص
العمرة ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٧ ، ٨٠ ص
الزمن المستباح ، شركة الطوبجى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٦ ص
القرفصاء ، شركة الطوبجى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص
نافذة على بحر طناح ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص

فتحى الإبيارى
قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص

فتحى أبو الفضل
الثوب الضيق ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص
عبدالباقى وبناته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص
الجحيم فى الجنة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٤٠٠ ص
لا تغسلوا الوحل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص
قلوب فى الغربة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص
حافية على الشوك ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص
دموع على ذكرى ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص
لكن شيئا ما يبقى ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص
مفتاح فى باب الجنة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٢٦ ص
الشمس تشرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص

فتحى رضوان
خط العتبة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص

فتحى رضوان المنجى
الحسناء والجواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص

فتحى الرملى
الضياع ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص

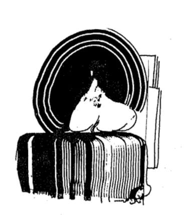
فتحى سلامة
المزامير ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص
العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص

فتحى عبدالله الغز
عذراء الأمس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص
قصر الملذات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

فتحى غانم	البحر ، دار التحرير ، ١٩٧٠ ، ٩٦ ص زينب والعرش ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٦ ، ٥٢٤ ص الأفيال ، م . روز اليوسف ، ١٩٨١ ، ٣٦٦ ص
فتحى فضل	الندم ، مطبعة المعرفة ، ١٩٧٤ ، ٥١٢ ص
فخرى فايد	هكذا هى ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧٢ ، ١٠٤ ص
فوزية جرجس يوسف	أيام من نار ، المطبعة العربية الحديثة ، ١٩٧٢ ، ٩٢ ص
فوزية لبيب البوهى	الشهيد العظيم ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٠ ، ١٥٠ ص
فوميل لبيب	رصيد الحياة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٣٢٢ ص
كاتيا ثابت	ولاعزاء للسيدات ، دار الهلال ، ١٩٧٩ ، ١٦٢ ص
كمال القلش	صدمة طائر غريب ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٥ ، ١١٤ ص
لوسى يعقوب	عيون ظالمة ، شركة توزيع الأخبار ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص
مجيد طوبيا	دوائر عدم الإمكان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ١١٢ ص أبناء الصمت ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٥٠ ص الهؤلاء ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ١٠٦ ص غرفة المصادفة الأرضية ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٣٤ ص حنان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ١٩٠ ص
محمد البساطى	التاجر والنقاش ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ١٧٨ ص المقهى الزجاجى والأيام الصعبة ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ١٢٨ ص
محمد جبريل	الأسوار ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ١١٠ ص
محمد جلال	الوهم ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٦٩ ، ١٩٨ ص الأنثى فى مناورة ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٨٢ ص الملعونة ، دار الشعب ، [١٩٧٠] ، ١٦٠ ص الحب ، دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٣٠٠ ص القضبان ، دار الحرية ، ١٩٧٥ ، ٢٣٢ ص قهوة المواردى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢٢٠ ص لعبة القرية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٩٢ ص
محمد الحديدى	الجدران ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٢ ، ٢٢٠ ص شبان هذه الأيام ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص شخص آخر فى المرآة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٨ ص قبل أن يهبط الظلام ، دار الهلال ، ١٩٧٨ ، ١٦٢ ص امرأة أخرى ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
محمد خليل	عندما يأتى الليل ، مطبعة النهضة العربية ، ١٩٧٢ ، ١٨٢ ص
محمد الراوى	الجد الأكبر منصور ، دار آتون ، ١٩٨٠ ، ٨٠ ص
محمد السيد شوشه	ملائكة العذاب ، مطابع الأخبار ، ١٩٧٠ ، ١٥٢ ص
محمد شريف	الحياة الذروة ، مطبعة التقدم ، ١٩٨٠ ، ٤٩٦ ص
محمد صالح القمودى	المهدى .. ولدى ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٢ ، ١٥٦ ص .
محمد طبالة	أحزان الكرنك ، المطبعة الكمالية ، ١٩٧٦ ، ٦٤ ص
محمد عبدالحليم عبدالله	قصة لم تتم ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ١٨٦ ص
محمد عبدالرازق مناع	خيبة الأمل السعيدة ، سجل العرب ، ١٩٧١ ، ١٤٢ ص
محمد عفيفى	التفاحة والجمجمة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٠٠ ص فنتازيا فرعونية ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٦٢ ص

محمد على أحمد	التلميذة والحب ، مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
	عشيق نشوى ، مطبعة محمد عبده ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
	نشوى فى أحضان الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
محمد على محمد	جرائم الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
محمد يس العيوطى	الملجأ الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص
	الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص
محمد يوسف القعيد	أخبار عزبة المنيسى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص
	أيام الجفاف ، مكتبة مدبولى ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص
	البيات الشتوى ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
	فى الأسبوع سبعة أيام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
	يحدث فى مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
	الحرب فى بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨
	شكاوى المصرى الفصيح ، دار الموقف العربى ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص
محمود تيمور	بنت اليوم ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص
محمود حنفى	المهاجر ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص
	حقيبة خاوية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص
محمود دياب	أحزان مدينة (طفل فى الحى العربى) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
محمود الشوربجى	النمرود ، دار الشعب ، ١٩٧٨ ، ١١٢ ص
محمود عوض	أرجوك لا تفهمنى بسرعة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٧٨ ص
محمود عوض عبدالعال	سكر مر ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٦٠ ص
	عين سمكة . دار الكلمة . بيروت ١٩٨٠
محمود فوزى الوكيل	اشرب من ذات الكأس يا هذا ، مطبعة دار نشر الثقافة ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص
	أرضنا الطيبة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص
مختار السويفى	زرع النوى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص
مسرة نعمان الطباع	قلوب من زجاج ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ٩٦ ص
مصطفى أمين	سنة أولى حب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص
	ست الحسن ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص
	لا ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص
مصطفى محمود	الخروج من التابوت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
	العنكبوت ، دار النهضة العربية ، [١٩٧٧] ، ١٢٠ ص
مصطفى المليجى	خطوات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص
	الراهبة والمجذوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص
مصطفى نصر	الصعود فوق جدار أملس ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
مكاوى سعيد	الركض وراء الضوء ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
مكرم فهيم	الخروج من الدائرة ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص
ممدوح سليم	إشراق من الجنوب ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٤٨ ص
ممدوح مصطفى عبدالرازق	لو أنصف الدهر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
موسى صبرى	حبيبى اسمه الحب ، دار التحرير ، ١٩٧١ ، ١٥٨ ص
	الجبان والحب ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
	كفانى يا قلب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٥٨ ص
	غرام صاحبة السمو ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص

نادية عبدالحميد	أبو العلاء يكتب من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
نجيب الكيلانى	قاتل حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ٢٧٢ ص
	نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ٣٨٠ ص
	عذراء جاكرتا ، دار الاعتصام ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٦٧ ص
	على أبواب خيبر ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٦٨ ص
	عمالقة الشمال ، دار الاعتصام ، بيروت [١٩٧٤] ، ١١٩ ص
	ليالى تركستان ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٧٦ ص
	رمضان حبيبى ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٤٤ ص
نجيب محفوظ	المرايا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص
	الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٦ ص
	الكرنك ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
	حكايات حارتنا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
	قلب الليل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
	حضرة المحترم ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص
	ملحمة الحرافيش ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص
	عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص
	أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٧٨ ص
	ليالى ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص
نعيم عطية	الإغراء الأخير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
نهاد شريف	قاهر الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص
	سكان العالم الثانى ، مطبعة الأمانة ، ١٩٧٧ ، ١٩٤ ص
نوال السعداوى	الغائب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٢ ص
	الباحثة عن الحب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص
هارون هاشم رشيد	سنوات العذاب ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص
هدى جاد	جريمة لم ترتكب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص
يحيى الرخاوى	المشى على الصراط ، دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص
يحيى الطاهر عبدالله	الطوق والأسورة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص
	تصاوير من التراب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١
يحيى محمد زكى	الحواجز الزجاجية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص
	رجل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص
	نوم وشمس وثرثرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٢٨ ص
يوسف عز الدين عيسى	الرجل الذى باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
يوسف السباعى	ابتسامه على شفتيه ، مكتبة الخانجى ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص
	العمر لحظة ، مكتبة الخانجى ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص
يونس الخضراوى	الإنسان والساق الذهبية ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص







الرواية السورية
١٨٦٥ - ١٩٨٠

شكري ماضي

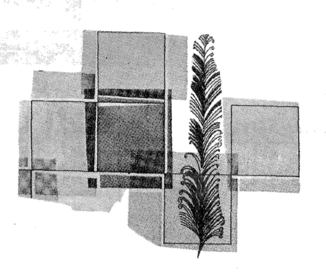
ـ إبراهيم أنور فوق العادة	ثمرات الثبات	١٩٢٨
ـ إبراهيم المرجاني	ثائر من بلدي	١٩٦٥
ـ أحمد داود	حبيبتي ياحب التوت	١٩٧٦
ـ أحمد يوسف داود	دمشق الجميلة	١٩٧٦
	الخيول	١٩٧٦
ـ أديب النحوي	متى يعود المطر	١٩٦٠
	جومبسي	١٩٦٥
	عرس فلسطيني	١٩٦٩
ـ أميرة الحسيني	لهيب	١٩٦٢
	الأزاهير الحمر	١٩٦٢
ـ إنعام الجندي	زمن الرعب	١٩٦١
ـ إنعام المسالمة	الحب والوحل	١٩٦٣
ـ أنور قصيباتي	نرسيس	١٩٦٢
ـ بديع حقي	جفون تسحق الصور	١٩٦٨
	أحلام على رصيف مجروح	١٩٧٣
ـ جورج سالم	في المنفى	١٩٦٢
ـ جورجيت حنوش	ذهب بعيدا	١٩٦١
	عشيقة حبيبي	١٩٦٥
ـ حبيب كحالة	قصة خاطئة	١٩٥٩
ـ حسيب كيالي	مكاتيب الغرام	١٩٥٦
	أجراس البنفسج الصغيرة	١٩٧٠
ـ حنامينا	المصابيح الزرق	١٩٥٤
	الشراع والعاصفة	١٩٦٦
	الثلج يأتي من النافذة	١٩٦٩
	الشمس في يوم غائم	١٩٧٣
	الياطر	١٩٧٥
	بقايا صور	١٩٧٥
	المستنقع	١٩٧٧
	المرصد	١٩٨٠
ـ حيدر حيدر	الفهد في مجموعة (حكايا النورس المهاجر)	١٩٦٨
	الزمن الموحش	١٩٧٤
	الوعول	١٩٧٨
ـ خليل السباعي	جريمة الناس	١٩٥٨
ـ خير الدين الأيوبي	قصر الجماجم	١٩٤٤
	عفاف	١٩٤٨
	قلوب	١٩٥٠

ـ خيري الذهبي	ملكوت البسطاء	١٩٧٦
	طائر الأيام العجيبة	١٩٧٧
ـ سعيد كامل كوسا	لعبة الشيطان	١٩٧٣
ـ سلامة عبير	أبو صابر	١٩٧١
ـ سلمى الحفار الكزبري	يوميات هالة	١٩٤٩
	عينان من إشبيلية	١٩٦٥
	البرتقال المر	١٩٧٥
ـ سليمان كامل	رماد لاتذروه الريح	د. ت
ـ شكري العسلي	فجائع البائسين	١٩٠٧
	نتائج الإهمال	١٩١٣
ـ شكيب الجابري	نهم	١٩٣٧
	قدر يلهو	١٩٣٩
	قوس قزح	١٩٤٦
	وداعا يا أفاميا	١٩٦٠
ـ صباح محيي الدين	خمر الشباب	١٩٥٩
ـ صدقي إسماعيل	العصاة	١٩٦٤
ـ صلاح ذهني	ملح الأرض	١٩٧٢
ـ صلاح مزهر	ثوار من بلدي	١٩٧٣
ـ صلاح الدين المنجد	عروس العرائس	١٩٥٩
ـ عادل أبوشنب	وردة الصباح	١٩٧٦
ـ عبد الإله يحيى	الألوهية والخطيئة	١٩٦٥
ـ عبدالرحمن الزهراوي	خديجة	١٩٠٨
ـ عبدالسلام العجيلي	باسمة بين الدموع	١٩٥٩
	ألوان الحب الثلاثة بالاشتراك مع أنور قصيباتي	١٩٧٣
	قلوب على الأسلاك	١٩٧٤
	أزاهير تشرين المدماة	١٩٧٧
	المغمورون	١٩٧٩
ـ عبدالعزيز هلال	من جب الفقر	١٩٧٤
ـ عبدالمسيح أنطاكي	فتاة إسرائيل	١٩٠٣
ـ عبدالنبي حجازي	قارب الزمن الثقيل	١٩٧٠
	السنديانة	١٩٧٠
	الياقوتي	١٩٧٧
ـ عبدالوهاب الصابوني	عصام	١٩٥٣
ـ عماد تكريتي	أحلام الربيع	١٩٥٧

ـ فارس زرزور	حسن جبـل	١٩٦٩
	لن تسقط المدينة	١٩٦٩
	اللااجتماعيون	١٩٧٠
	الأشقياء والسادة	١٩٧١
	الحفاة وخفى حنين	١٩٧١
	المذنبـون	١٩٧٤
ـ فاضل السباعى	ثم أزهر الحزن	١٩٦٣
	ثريـا	١٩٦٣
	الظمأ والينبوع	١٩٦٤
	رياح كانون	١٩٦٨
ـ فرنسيس مراش	غابة الحق	١٨٦٥
	دار الصدف فى غرائب الصدف	١٨٧٢
ـ فيروز مالك	الصدفة والبحر	١٩٧٧
ـ قمر كيلانى	أيام مغربية	١٩٦٥
	بستان الكرز	١٩٧٧
ـ كاظم الداغستانى	حكاية البيت الشامى الكبير	١٩٧٢
ـ كوليت الخورى	أيام معه	١٩٥٩
	ليلة واحدة	١٩٦١
	ومر صيف	١٩٧٥
	دعوة إلى القنيطرة	١٩٧٦
ـ ليلى اليافى	ثلوج تحت الشمس	١٩٦٠
ـ محفوظ أيوب	زهرة فى قبـر	١٩٦٩
	بابل الخاطئـة	١٩٧٠
	نبى نينـوى	١٩٧٣
ـ محمد إبراهيم العلى	المرائى	١٩٧٨
	الطغيـان	١٩٧٨
ـ محمد حاج حسين	إعترافات الشيطان الأزرق	١٩٥٥
ـ محمد حسن شرف	فينـوس	١٩٧٣
ـ محمد الراشد	غروب الآلهة	١٩٦١
	المحمـومون	١٩٦٥
ـ محمد غازى عرابى	العانس العاشقة	١٩٧٢
ـ محمد كامل الخطيب	المعذبـون	١٩٦٣
ـ مصلح سـالم	من يصلح الأقدار	١٩٧٠
ـ مطاع صفدى	جيل القدر	١٩٦٠
	ثائر محترف	١٩٦١
ـ معروف الأرناؤوط	سيد قريـش	١٩٢٩
	عمر بن الخطاب	١٩٣٦
	طارق بن زياد	١٩٤١
	فاطمة البتـول	١٩٤٢
ـ مكرم حافظ	فقدت ولدى	١٩٦١
ـ ممدوح عدوان	الأبتـر	١٩٧٠
ـ ميخائيل الصقال	لطائف السمر فى سكان الزهرة والقمر	١٩٠٧
ـ نبيل سليمان	ينداح الطوفان	١٩٧٠
	السجن	١٩٧١
	ثلج الصيف	١٩٧٣
	جرماتـى	١٩٧٧
ـ نذير العظمـة	الشيخ ومغارة الدم	١٩٧٤
ـ نزار مؤيد العظم	سلاسل الماضى	١٩٦٤
ـ نسيب الاختيار	سقوط الفرنك	١٩٧٤
ـ نصر شمالى	الأيام التالية	١٩٧٢
ـ نظير زيتون	من وراء القبر	١٩٦٠
ـ نعمان عبده القساطلى	الفتاة الأمينة وأمها	١٨٨٠
	مرشد وفتنة	١٨٨١
	أنيـس	١٨٨٢
ـ هانى الراهب	المهزومون	١٩٦١
	شرخ فى تاريخ طويل	١٩٦٩
	ألف ليلة وليلتان	١٩٧٧
ـ هيام نويلاتى	فى الليل	١٩٥٩
	أرصفة السـأم	١٩٧٦
ـ وداد سكاكينى	أروى بنت الخطوب	١٩٥٠
	الحب المحـرم	١٩٥٢
ـ وليد إخلاصى	شتاء البحر اليابس	١٩٦٥
	أحضان السيدة الجميلة	١٩٦٩
ـ وليد الحجـار	السقوط إلى أعلى	١٩٧٣
ـ وليد مدفعى	مذكرات منحوس أفندى	١٩٥٩
	غرباء فى أوطاننا	١٩٧٢

كتب وردت للمجلة

- **مطلع النور أو طوالع البعثة المحمدية** : عباس محمود العقاد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- **خيوط السماء** : ثروت أباظة . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- **ديوان شوقى توثيق وشرح الدكتور أحمد الحوفى** مجلدان . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- **الأمم السامية** : حامد عبد القادر . مراجعة : د . عونى عبد الرؤف . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- **تحريك القلب** : عبده جبير . دار ألف ياء بالإشتراك مع المركز العربى للبحث والنشر . القاهرة ١٩٨٢ .
- **مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنكليزى** : اختارها وترجمها د . عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زايد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ .
- **التأرة** : عبد الهادى الصيفى ، أوراق للنشر . القاهرة .
- **الناس فى كفر عسكر** : أحمد الشيخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ .
- **من نور الخيال ، وصنع الأجيال فى تاريخ القاهرة** . شعر فؤاد حداد . روز اليوسف . ١٩٨٢ .



THIS ISSUE ABSTRACT

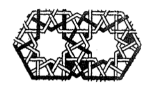
Ṭāher 'Abd Allah's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, **Yeḥia al-Ṭāher** has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling; a world filled with motion, vigour and conflict. His novels '**al-Tōq wa al-'Iswera**', '**al-Haqā'iq al-qadīma Ṣāleḥa liethārit al-dahsha**' and '**Taṣāwīr min al-Ṭurāb'wa al-Mā' wa al-Shams**' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue. Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing **al-'Arḍ** and **Fontamara** as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights- A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow, and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud 'Ayād
Revised by: Nancy Salama





Lebanese writer, **Hanān al-Sheikh,** who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel, entitled, **'Faras al-Shayṭān'**. The writer believes that her third novel **"Ḥikāyet Zahra"** represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through **Ḥanān al-Sheikh's** use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. **Ḥāmed Ṭāher** writes on "*Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction*" asserting that **Proust's 'A La Recherche de Temps Perdu'** is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to **Taher** this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for **Proust** is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". **Proust's** artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. **Proust** is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, **Andrew Gibson,** (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for **Fuṣūl** entitled "*Some Observations on Narrative and Humour*". He refers to **George Meredith's** observations concerning **Moliere's** characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter, according to **Bergson**., is a punishment which society inflicts upon anti-social individuals. **Gibson** presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that nothing is comic in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking, there are no hard and fast dividing lines between classical and non-classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article, **Layla ʿAnān** deals with the phenomenon of "contradiction" in **Al-Manfaluti's** work. Specifically, a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. **Layla ʿAnān** points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. **Al-Manfaluṭī's** novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their loosenes and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. **Al-Manfaluti's** own stories clearly contradict his translated novels. **Lyla Anan** concludes that **Al-Manfaluti** rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "*The Novels of Yehia al-Taher*" by **Ṣabri Ḥāfez.** The writer points out that **Yehia al-**

THIS ISSUE ABSTRACT

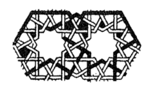
Maguid Ṭobya. She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

Sâmī Khashaba in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and epic outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts, presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views, however, proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties, **Moḥamed Badawī** takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. **Badawī's** article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in **'Ayām al-'Insān al-Sab'a'** by **'Abd al-Hakeem Qāsim, 'al-Haqa'iq al-Qadīma Saleḥa li'tharit al-Dahsha'** by **Yehia al-Ṭāher 'Abd Allah, 'Nigmat 'Aghustus'** by **Son 'Allah 'Ibrāhīm,** and **'al-Zenī Barakāt'** by **Gamāl al-Ghiṭānī.** He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio-economic structure has been dominated by an anachronistic productive mode, hence, its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

Sīzā Qāssem's study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel,*" investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by **Jakobson** to become a major element in literary texture . According to **Sīzā Qāssem,** irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary". Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyses three novels, **'al-Zenī Barakāt'** by **Gamāl al-Ghiṭānī, 'Hikayāt lil'amīr'** by **Yehia al-Ṭāher 'Abd Allah** and **al-Laggna** by **Son 'Allah 'Ibrāhīm** to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. **Yehia 'Abd al-Dāyim** in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with **James Joyce's** novels, up to the contemporary Arabic novel, **'Mirāmār'** by **Naguīb Maḥfūz, 'Ayam al-'Insān al-Saba' a'** by **'Abd al-Ḥakīm Qāssem,** and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel and its successful use by **Layla Ba'labakī** in her two novels **'Ana 'Aḥyā,'** and **'al-'Allḥa al-Mamsukha.** He concludes with a study of a Young



naturalistic and the realistic novel, **Le Roman Fleuve.** Thus, similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel.

This part starts with a study by **Fatūḥ Ahmed,** "*The Language of Dialogue in the Novel*". In this article, the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquial or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. Fatūḥ Ahmed thus cites the compromising approach taken by **ʿIssaʿibīd** in this matter. His approach balances the requirements of art and language, by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language; a language that is neither classical nor colloquial like that of **Tawfīq al-Ḥakīm** which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of **ʿAlī al-Raʿ i, Moḥamed Mandūr,** and **Shukrī ʿAyād** who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

Iʿ tidāl Osman then deals with the theme of the problematic hero in "*The Problematic Hero: Belonging and Alienation*". Novels with this theme give great importance to the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely, "abstract idealism," "romanticism of disillusionment," and finally, a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of **Yūssef 'Idrīss's** novels, **al-Baiḍa'** and **Qiṣat Ḥub,** the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity life gains significance and meaning.

Angīl Boutros Samān writes on "*The Point of View in the Novel*", an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses; on the one hand, it manifests the novelist's philosophical, social and political pre-occupations, and on the other, it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism **(Henry James, Philip Stevick, Norman Freedman,** and **Percy Lubbock)** and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of **ʿQandīl Om Hāshem'** by **Yehia Ḥaqī, Miramār'** by **Naguīb Maḥfūz, ʿAl-Ḥarām'** by **Yūssif Idrīss, ʿGhorfat al-Mussadafa al-Arḍiyyah'** by

THIS ISSUE ABSTRACT

fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation **ʿAbd al-Raḥmān Fahmī** stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed *"the thriller" (al-Ruwāya al-Bōlīsiya)* is not just one type in Western culture, but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since **Oedipus** up to **The Brothers Karamazov.**

Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is *"science fiction"* **Essām al-Bahiyy** has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of **Nihād al-Sherīf's** novel, *Qāhir al-Zaman (The Time Conqueror)*, which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to **Essām al-Bahiyy** succeeds on the technical level.

In the third article in this part, **Samia Aḥmed** deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional "historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First, she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses **al-Ghiṭānī's al-Zeini** Barakat and **Naguib Mahfūz's al-Karnak** which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Moḥamed Herīdī concludes this part with a study entitled *"Generations in the Egyptian and Turkish Novel"*. This study deals with the "generation novel", a genre established by **Naguīb Mahfūz** in his **al-Tholāthiya (Triology).** Naguīb Mahfūz's **Tholāthiya** is a record of half a century in the life of the Egyptian society; similarly, **Yaqūb Qādrī** depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel **"Panorama".** Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers, it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions, may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. **Moḥamed Herīdī** has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

THIS ISSUE

ABSTRACT

Whereas the fourth issue of **Fuṣūl** dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabila'Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She, therefore, attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie des Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely **al-Gāhiz** and **al-Hamathānī.**

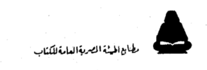
It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. **Fadwa Mālṭī-Douglās,** however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously, make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, **Fadwa Mālṭī-Douglās** chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, i.e., dreams with their symbolic fictional value which are fully utilised by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by **al-Ṭayyib Ṣāleh, Naguīb Mahfūz** and **'Abd al-Salām al-ʿOgelī,** as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for **al-Ṭayyib Ṣāleh** is a source of health and happiness, for **al-ʿOgelī** a source of destruction, and for Naguīb Mahfūz, a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, **Waleed Mouneer,** in the third essay in the first part, investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on serveral levels, the levels of language, character, and events. **Mouneer** analyses these different levels in three contemporary novels, '**al-Zuel**' by **Gamāl al-Ghīṭānī, 'Dawā'ir ʿAdam al-'Imkān'** by **Maguid Tobia,** and '**al-Tāgir wa al-Naqāsh**' by **Moḥamed al-Bussāti.** The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention, but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by **'Abd al-Raḥmān Fahmī** dealing with a genre neglected by scholars, namely that of *the detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study, the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of



Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press

FUṢŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

FICTION AND THE ART OF NARRATION

Vol. II

No. 2

January, February, March, 1982



